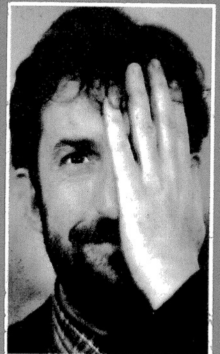
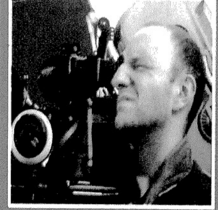




مخرجون واتجاهات في سينما العالم


سمير فريد

الفن السابع 125

مخرجون واتجاهات
في سينما العالم

سمير فريد

مخرجون واتجاهات في سينما العالم

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما
في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠٠٧

الفن السابع ١٢٥

رئيس التحرير: محمد الأحمد

أمين التحرير: بندر عبد الحميد

مخـــرجون واتجاهـــات في سينما العالم / سمير فريد .- دمشق : المؤسسة العامة للسينما ، ٢٠٠٧ .- ٢٢٤ ص ؛ ٢٤ سم.

(الفن السابع ؛ ١٢٥)

١- ٧٩١,٤٣ ف ر ي م ٢- العنوان ٣- فريد

-٣٢-

٤- السلسلة

مكتبة الأسد

موقع وزارة الثقافة على شبكة الإنترنت

(www.moc.gov.sy)

الإهداء

إلى المفكر والعالم المبدع

فؤاد زكريا

الذي علمنا كيف نفكر في الجمال

وكيف نشعر بجمال الفكر

ظل محارب

(١٩١٠ - ١٩٩٨)

في ٢٣ مارس عام ١٩٨٠ بلغ اكيرا كوروساوا السبعين، وكان وقتها في المراحل الأخيرة من إعداد فيلمه السابع والعشرين «ظل محارب» الذي أخرجه بعد معاناة طويلة استمرت أكثر من ثلاث سنوات وفاز بالسعفة الذهبية في مهرجان كان عام ١٩٨٠. والواقع أن العقد السادس في حياة الفنان يشكل مرحلة كاملة مكتملة من حياته، وتعكس هذه المرحلة من حياة كوروساوا الصراع الذي يخوضه فنان السينما الحقيقي في كل مكان، والثمن الذي يدفعه، لكي يعبر عن نفسه في إطار فن تحكمه قوانين السوق أكثر من أي فن آخر.

حقق كوروساوا نجاحاً كبيراً على مختلف المستويات منذ فوزه بالجائزة الكبرى لمهرجان فينيسيا عام ١٩٥١، ثم بجائزة أوسكار أحسن فيلم أجنبي في نفس العام عن فيلمه «راشومون» وهو الفيلم الذي فتح السوق الغربي للأفلام اليابانية، ثم فوزه بجائزة الدب الفضي في مهرجان برلين عام ١٩٥٢ عن فيلمه «حياة»، وبجائزة الأسد الفضي في مهرجان فينيسيا عام ١٩٥٤عن فيلمه «الساموراي السبعة»، وبجائزة الدب الفضي مرة أخرى في مهرجان برلين عام ١٩٥٨ عن فيلمه «الغابة المختفية». ولكن الفشل التجاري لفيلمه «دود سكادن» عام ١٩٦٩ أدى إلى تعطله عن العمل عدة سنوات، مما دفعه إلى محاولة الانتحار عام ١٩٧١.

كان كوروساوا يحلم دائماً بإنتاج أفلامه بعيدا عن الشركات الكبرى، وما إن تمكن من تأسيس شركته الخاصة عام ١٩٦٠ حتى ترك العمل مع شركة توهو التي تعامل معها منذ أخرج أول أفلامه عام ١٩٤٣.

وما إن حقق فيلمه «ذو اللحية الحمراء» عام ١٩٦٥ وما حققه من نجاح حتى سعى إلى تكوين شركة جديدة مع زملائه. كوبا يائشي وايشيكاوا وكينو شيتا، وهي الشركة التي أطلقوا عليها «شركة الفرسان الأربعة»، ولذلك كان يأسه عظيماً عندما فشل أول فيلم أخرجه لهذه الشركة، وأدى إلى توريطها في ديون هائلة لم يقدر على تسديدها.

وبعد أن أنقذ كوروساوا من الموت بصعوبة، لم يتمكن من العمل في بلاده، ولم ينقذه من أزمته غير ستديو موسفيلم في موسكو، حيث أخرج «درسو أوزالا» فيلمه الوحيد في السبعينات، الذي فاز بالجائزة الكبرى في مهرجان موسكو عام ١٩٧٥، ثم بجائزة الأوسكار لأحسن فيلم أجنبي في العام التالي.

ومرة أخرى، ورغم نجاح «درسو أوزالا» راح كوروساوا مثل أي مخرج مبتدىء يبحث عن عمل طوال ثلاث سنوات، وتحت إبطه سيناريو عن مسرحية شكسبير «الملك لير»، وآخر عن قصة للكاتب الأمريكي ادجار آلان بو، وثالث هو سيناريو «ظل محارب»، ومع السيناريو الأخير رسم أكثر من مائتي لوحة تجسد أفكاره حول تنفيذ الفيلم، ومن المعروف أن كوروساوا بدأ حياته الفنية رساماً، ثم كاتبا للسيناريو.

وفي يوليو عام ١٩٧٨ ذهب كوروساوا إلى أمريكا حيث دعاه فرانسيس فورد كوبولا للإقامة في بيته في سان فرانسسكو، وكانت دهشة كوبولا عظيمة عندما عرف أن كوروساوا يبحث عن منتج، فقرر مع جورج

لوكاس أن يتوليا الأمر، واستطاعا بالفعل أن يقنعا آلان لاد الابن رئيس قسم الإنتاج في شركة فوكس آنذاك بالمشاركة في تمويل الفيلم مع شركة توهو اليابانية مقابل التوزيع في العالم ما عدا اليابان.

تدور أحداث فيلم «ظل محارب» في الربع الأخير من القرن السادس عشر في اليابان، وهي الفترة التي تسمى العصور الوسطى اليابانية، أو عصور «حروب اللوردات» حيث كانت الحروب لا تهدأ بين القبائل والعشائر للسيطرة على العاصمة كيوتو في ذلك الوقت.

وهذه الفترة هي التي اختارها كوروساوا من قبل لأحداث فيلمه الشكسبيري الأول «عرش الدماء» عن «ماكبث» ١٩٥٧م، كما أنها الفترة التي تدور فيها أحداث فيلمه عن «الملك لير» حيث الملك لورد من لوردات الحرب، وحيث الصراع بينه وبين أبناء ثلاثة، وليس بنات ثلاث كما هو الحال عند شكسبير. ويقول كوروساوا عن هذه الفترة «إنها الفترة التي تبدو فيها طبيعة الإنسان عارية. فالمجتمع يتغير، وفي مثل هذه الفترات تبدو صورة الإنسان واضحة».

قصة الفيلم مستمدة من تاريخ اليابان الذي يروي أن المحارب القوي تاكيدا شينجن زعيم إحدى القبائل توفي فجأة عام ١٥٧٣، ولكن لم يعلن عن موته إلا بعد ثلاث سنوات حتى تتمكن القبيلة من السيطرة على الآثار المترتبة على موت قائدها. وفي هذه السنوات كان هناك شبيه له يمثل دوره، وهذا الشبيه في الفيلم مجرد لص فقير، والترجمة الحرفية للعنوان الانجليزي هو «ظل السيد»، بينما العنوان الفرنسي هو «البديل». ومعروف عن كوروساوا غرامه بروايات الكاتب الروسي الأعظم دستويفسكي وقد أخرج

من رواياته «الأبله» عام ١٩٥١، كما تأثر بروايته «المستذلون المهانون» في فيلمه «ذو اللحية الحمراء» عام ١٩٦٥، ومعروف عن دستويفسكي غرامه بفكرة «البديل»، أو «المزدوج» التي خصص لها قصة بهذا العنوان، كما ترددت في كثير من رواياته وقصصه الأخرى، ولذلك فربما كان العنوان الفرنسي أقرب إلى جوهر الفيلم أكثر من أي عنوان آخر، ولكن يظل العنوان الأصلي أكثر شاعرية وإيحاء.

إن المأساة، أو المأساة الكوميدية كما يطلق عليها كوروساوا في فيلم «ظل محارب» ليست مأساة «البديل»، كما أنها ليست مأساة أن هذا البديل هو بديل لسيد رغم أنه لص فقير. الفيلم يتضمن هذه المأساة في بعدها النفسي، وخاصة عندما يصدق البديل أنه الأصل، وفي بعدها الاجتماعي، خاصة عندما يفشل في امتطاء جواد السيد، فيفتضح أمره، ويطرد شر طردة، ولكن فيلم «ظل محارب» يعبر عن رؤية شاملة.

إنه فيلم عن نهاية عصر، وسقوط طبقة. وإذا كان جوهر «الحدوتة»، يتلخص في المشهد الأول، فإن جوهر الرؤية يتكثف في المشهد الأخير، والذي يستمر أكثر من نصف ساعة من زمن الفيلم البالغ ثلاث ساعات، ويذكرنا بمشهد «الحفلة» في فيلم «الفهد» لفنان السينما الايطالي الكبير لوكينو فيسكونتي. ولكن الحفل هنا «معركة حربية» طويلة ومريرة يراقبها «البديل» من بعيد، وهو في أسمال اللصوص الفقراء، حتى يتم تدمير قبيلة تاكيدا تماماً. ويندفع البديل تجاه العدو واثقاً من مصرعه، وتنطلق الرصاصات ليسقط في البحيرة، ويختلط دمه بمياهها، نفس المياه التي شهدت من قبل دفن بقايا المحارب تاكيدا بعد حرق جثمانه، فكأن البديل يعود إلى الأصل، أو الأصل يعود إلى البديل.

المفتاح الذهبي لعالم هذا الفيلم هو العلاقة بين المشهدين الأولين فيه، فالمشهد الأول مشهد، سكوني تتحول فيه أرضية البيت الياباني التقليدي إلى خشبة مسرح، ويقتصر التكوين على المناظر المتوسطة، وتتوقف الكاميرا عن الحركة تماماً، وتختفي الموسيقى لينفرد شريط الصوت بكلمات الحوار فقط، والمشهد الثاني التالي مباشرة على العكس مشهد ديناميكي لا تتوقف فيه الكاميرا عن الحركة وهي تتابع حركة جندي يقود جواده بين الجنود في مناظر عامة مع الموسيقى. وهكذا يبدع كوروساوا إيقاع الفيلم بأكمله من التناقض بين السكون الكامل والحركة الكاملة. ومشهد معركة النهاية في فيلم «ظل محارب» حدث فذ في تاريخ السينما على مختلف المستويات. فنحن لا نشاهد لقطة واحدة لقتل جندي، ولا نشاهد نقطة دم واحدة طوال المعركة، وإنما القادة في أعلى التل يأمرون الفرق المختلفة بدخول المعركة، ولقطات عامة لهذه الفرق كمجموعات تندفع نحو ميدان القتال، ثم نستمع إلى صوت طلقات الرصاص تحصد هذه الفرق على لقطات كبيرة للبديل وهو يتألم ويتلوى في أسماله الممزقة.

وبعد أن تنتهي المذبحة يقدم كوروساوا لقطات طويلة بالحركة البطيئة للخيول وهي تتهاوى وسط جثث الجنود، وكل ذلك والشمس تغرب، والليل يهبط، والفجر يشرق، والطبيعة في أجمل صورها، والطبيعة الفاشية لقادة الحرب تذكرنا بالقائد في «عرش الدماء» أيضاً، ولكن بينما يموت ماكبث كوروساوا على أيدي جنوده الذين يعارضونه، يموت القائد في «ظل محارب» قبل ثلاث سنوات ولا يبقى منه غير البديل.

الندم

يعتبر الفيلم السوفيتي من جورجيا «الندم» إخراج تنجيز إبولادزي، والذي فاز بالجائزة الكبرى الخاصة للجنة التحكيم في مهرجان كان ١٩٨٧، أحد أهم الأفلام في السينما المعاصرة.

لم تكن مصادفة أن اختير هذا الفيلم من بين كل الأفلام السوفيتية الممنوعة، والتي صرح بها في عهد جورباتشوف، ليعرض على المؤتمر الدولي للمثقفين الذي عقد في موسكو عام ١٩٨٦ للدعوة إلى نزع السلاح النووي وإحلال السلام في العالم. ولم تكن مصادفة أن يتم اختياره من بين تلك الأفلام دون سواه ليعرض في مسابقة أهم مهرجانات السينما في الغرب والعالم، وأن يفوز بما فاز به، وإن اختلفت أسباب اختياره لمؤتمر موسكو عن أسباب اختياره وفوزه في مهرجان كان.

«الندم» هو الفيلم الذي يعبر عن سياسة الانفتاح وإعادة البناء التي يقودها جورباتشيف، والتي عبر عنها الزعيم الكبير في خطابه أمام مؤتمر المثقفين في موسكو عندما قال «في النهاية أهم شيء هو الإنسان. إن التقدم في هذا المجال أو ذاك، إذا ارتبط بالخسارة الإنسانية على الصعيد الروحي، أو السياسي، وكذلك النفسي، يعني أن النظام الذي يسمح بذلك لا بد وأن يصبح موضع الشكوك».

نجاح سياسة جورباتشوف رغم كل المصاعب وهو نجاح مؤكد في تقديري لأنها سياسة فرضتها المتغيرات الكبرى في عالمنا المعاصر، ولم يأت كفكرة من أعلى أو نزوة فرد، لا يؤثر على مجريات الأمور في الاتحاد السوفيتي فقط، وإنما في كل الدول الاشتراكية، وخاصة في شرق أوروبا وفي العالم أجمع بحكم أن الاتحاد السوفيتي أحد القوتين العظميين مع الولايات المتحدة الأمريكية، وبحكم أنه يمثل رأس أحد النظامين السائدين في العالم في القرن العشرين وهما النظام الرأسمالي والنظام الاشتراكي.

نجاح سياسة جورباتشوف يعني إعادة النظر في رؤية محاولات الإصلاح في دول شرق أوربا، منذ المجر عام ١٩٥٦ إلى تشيكوسلوفاكيا عام ١٩٦٨، إلى بولندا عام ١٩٨٠ والتي كانت تسمى في تلك الأوقات ثورات مضادة للاشتراكية. وكلمات جورباتشوف عن التقدم الذي لا يعوض الخسارة الإنسانية هي كلمات البيركامي في «العادلون» وكلمات سارتر وهو يعتذر عن عدم الانضمام إلى الحزب الشيوعي الفرنسي. وهي تذكرني شخصياً بكلمات طالب في جامعة موسكو قال لي في العاصمة السوفيتية في أكتوبر عام ١٩٦٨، وكنت أدافع عن سياسة دوبتشيك في تشيكوسلوفاكيا «التغيير الحقيقي لن يكون إلا من هنا، نحن «فعلنا» هذه الاشتراكية ونحن الذين نستطيع أن نغيرها».

وعندما نقرأ اليوم أن مهرجان موسكو السينمائي عام ١٩٨٧ يحتفي بذكرى أندريه تاركوفسكي، ويعرض كل أفلامه وهو أكثر من تعرض للإضطهاد في ظل «الرجعية الاشتراكية» حتى مات قهراً في نهاية عام ١٩٨٦ في المنفى لأنه كان يعبر عن نفس المعاني في كلمات جورباتشوف،

أتذكر دفاعي في لجنة تحكيم الاتحاد الدولي للنقاد في مهرجان موسكو ١٩٧٥ عن فيلمه «المرآة» الممنوع آنذاك. ومنعي من حضور ذلك المهرجان منذ ذلك الحين بسبب هذا الموقف، وأتذكر ما نشرته في الجمهورية في ٢٨ أغسطس ١٩٧٥ تحت عنوان «وقال أندريه» الآن يمكنني أن أتكلم «إن مجرد إنتاج فيلم «المرآة» في الاتحاد السوفيتي يعني أن الجليد قد ذاب بالفعل، ورغم أن القوى البيروقراطية قد منعت الفيلم من تمثيل الاتحاد السوفيتي في المهرجانات حتى مهرجان موسكو ولكن تاركوفسكي سوف ينتصر يوماً. كما أتذكر قول فنان السينما، بل واضع أسس فن السينما سيرجي ايزنشتين الذي عانى بدوره في ظل حكم ستالين "في عالمنا تنتصر الحقيقة دائماً ولكن بعد فوات الأوان».

-١-

ولد تنجيز ابولادزي عام ١٩٢٤ في جورجيا وتخرج من معهد السينما بموسكو عام ١٩٥٢. وفي ٣٢ سنة من ١٩٥٣ إلى ١٩٨٤أخرج ابولادزي ١١ فيلماً ٥ أفلام قصيرة و٦ أفلام طويلة.

أما أفلامه القصيرة فهي «ديمتري اركشفيللي» ١٩٥٢، و«مكاننا» ١٩٥٣، و«فرقة جورجيا» ١٩٥٤، و«روح ماجدان» ١٩٥٥، وقد أخرجها جميعاً مع ريفاز شيكدزي، ثم "متحف الهواء الطلق" ١٩٧٣. وأما أفلامه الطويلة فهي «أطفال الغير» ١٩٥٨، و «أنا وجدتي واليكووهيلاربون»١٩٦٣، و«الأبدية» ١٩٦٨، و«قلادة من أجل حبيبتي» ١٩٧٣،و«شجرة الأمنيات» ١٩٧٧، ثم «الندم» ١٩٨٤.

وقد فازت أفلام ابولادزي بإحدى عشرة جائزة دولية قبل جوائز كان ١٩٨٧، وكان أولها السعفة الذهبية لأحسن فيلم قصير في مهرجان كان ١٩٥٦ عن فيلم «روح ماجدان».

تقول الناقدة السوفيتية لاتافراد ولاريدزي عن أفلام ابولادزي «إنها ليست مجرد أعمال فنية ولكنها أحداث ثقافية إنها لا تعكس فقط اتجاهات الرسم والموسيقى والأدب، بل والعمارة لكنها تمهد الأرض لمزيد من التطور في هذه الفنون». وقد قبلت عضوية ابولادزي في الحزب الشيوعي السوفيتي عام ١٩٧٨ وهو في الرابعة والخمسين من عمره، ونال لقب فنان الشعوب السوفيتية عام ١٩٨٠، وبدأ يكتب «الندم» عام ١٩٨١.

ولهذه التواريخ دلالات هامة، فهي تعني أولاً أن عضوية الحزب الشيوعي أمر صعب المنال على عكس ما يتصور البعض، وهذه الصعوبة تعني أن أعضاء الحزب أصبحوا بالفعل «طبقة» حاكمة لها امتيازاتها ولا تسمح لغير أفرادها بالتمتع بهذه الامتيازات بسهولة. وتعني هذه التوازيخ ثانياً أن الفنان لم يتمكن من التفكير بحرية نسبية إلا بعد أن «تسلح» بالدخول إلى هذه الطبقة والحصول على أحد ألقابها.

وقد انتهت كتابة الفيلم عام ١٩٨٢ في عهد برجنيف، وصور عام ١٩٨٤ في عهد أندروبوف، وعرض عام ١٩٨٧ في عهد جورباتشوف. ولهذه التواريخ أيضاً دلالاتها وأهمها أن التغيير لم يأت فجأة وإنما كانت له جذوره. ولأن تصوير أي فيلم، وكل فيلم هو وجوده الحقيقي، كان تصوير «الندم» معركة حقيقة. إذ تم التصوير دون موافقة وزارة السينما في موسكو، وإنما بموافقة ادوارد شيفار نادزه وزير خارجية جورباتشوف عندما كان

يرأس لجنة الحزب في جورجيا، وأصدر أوامره إلى تليفزيون جورجيا بتمويل الإنتاج الأمر الذي اثار استياء وزارة السينما ودفعها إلى منع الفيلم من العرض طوال ثلاث سنوات. وبعد العرض الخاص للفيلم على المشتركين في المؤتمر الدولي للمثقفين من اجل السلام، نشرت عنه الصحافة السوفيتية الكثير من المقالات ذات الدلالات الكبيرة، وعندما بدأ عرضه العام في ٨ فبراير ١٩٨٧ حقق في موسكو فقط أكثر من ٢ مليون تذكرة خلال الأيام العشرة الأولى من عرضه في ١٧ دار عرض.

-٢-

يقول ابولادزي في حديث مع ليديا بولوسكافي في مجلة «الآداب» عدد ٢٥ فبراير ١٩٨٧ «أنا شخصياً لم أعان أبداً وكذلك أسرتي، ولكن بعض أفراد العائلة والجيران وكل جورجيا عانت كثيراً وخاصة المثقفين». وكل هذا يعيش في ضميري: ويقول «قبل تصوير الفيلم كان اسم عائلة شخصية الفنان اميلا كافي وهي عائلة جورجية لم يبق منها أحد. ولكننا غيرنا الاسم أثناء التصوير، إذ كان من شأنه إحداث صدمة عاطفية مؤلمة وخاصة بالنسبة لشعب جورجيا».

وإذا كانت هذه هي المنطلقات الموضوعية لصنع الفيلم فهناك أيضاً منطلق ذاتي تماماً. يقول ابولادزي في نفس الحديث «بعد إخراج فيلم «شجرة الأمنيات» تعرضت لحادث سيارة وعندما فهمت ما حدث لي، وما كان يمكن أن يحدث لي، قلت لنفسي إذا كنت لازلت حياً فلا بد أن أصنع شيئاً وبدأت في صنع الندم».

وشجاعة صناع فيلم «الندم» لا ترجع إلى نقدهم للماضي، وإنما للحاضر أيضاً فالفيلم عن الأجيال الثلاثة التي تعيش في كل مجتمع في أي زمان (الجد والأب والحفيد) والأب، في الفيلم هو الذي يحكم في الحاضر وعنه يقول ابولادزي إنه خطير. إن له ضميراً مزدوجاً وهو متعفن إلى درجة أنه لا يعرف أصلاً الخير من الشر، وفي أيامنا هذه حيث تتفاعل عوامل إعادة البناء والذي أؤمن به إيماناً قوياً فإن أمثاله هم الذين يسعون لكي يعودوا بنا إلى الوراء، إلى الماضي.

ومثل كل عمل فني يكتب في ظل القهر والخوف من المنع يتحايل الفنان وخاصة في الدراما باللجوء إلى أسلوب غير واقعي. يقول ابولادزي «لقد كنا نؤمن بأن الفيلم سوف يعرض على الشاشات، ولكن كان ذلك حتى لا نفقد شجاعة الاستمرار ونحن نعمل. لقد قررنا أن نعمل وكأننا نصور الفيلم لأنفسنا. قلنا حتى لو كان سيعرض في جورجيا فقط، فإن من الضروري عمله، وحتى لو كان سيبقى داخل جدران الاستديو فإن من الضروري عمله. وكان لدينا شعور بالرضا لمجرد أننا نصنع هذا الفيلم».

ولكن الأسلوب غير الواقعي في الفيلم ليس فقط للتحايل على الرقابة. وفي هذا يقول الفنان «حتى في أسوأ الظروف لا توجد قوة مهما كانت قادرة على قمع الخير، ولكن التاريخ معقد جداً إلى درجة أن وسائل الفن الواقعي لاتكفي للتعبير عنه على نحو حقيقي. إن هذا التعبير يستدعي الأشكال والأساليب المناسبة لطبيعته». ويقول ابولادزي «الندم لا يتضمن فقط لقطات وكلمات ولكن أيضاً مشاهد داخلية رأيتها في أحلامي، وفي الأحلام فقط يفرز اللاوعي كل ما لديه».

وما كتب عن الفيلم في الصحافة السوفيتية يجعله بالفعل حدثاً ثقافياً، بل واجتماعياً وليس مجرد عمل فني كبير. يقول جورجي كابرالوف في البرافدا يوم ٧ فبراير ١٩٨٧ «الندم هو علامة العصر، هو دليل على التغيير الذي يتم في البلاد. الفيلم ذاته دليل على الشفاء الأخلاقي لمجتمعنا، ومثل على شجاعة الانفتاح: الناس تصنع التاريخ، إنهم يتحملون مسؤولية الماضي والحاضر والمستقبل، وتحت عنوان «التراجيدية لا يجب أن تتكرر» كتب يفغيني يفتشنكو «الندم عن الآباء الذين يكذبون على أولادهم بما يعتقدون أنه كذب أبيض من أجل خلاص أرواح أولادهم وتكون النتيجة في النهاية دمار هؤلاء الأولاد، وقال الشاعر الكبير في مقاله المنشور في «الثقافة السوفيتية» ٣ يناير ١٩٨٧ «الفيلم تراجيدي»، لكنه يثير التفاؤل بمجرد إنتاجه وعرضه».

وكتب بوريس فاسلييف في «الشاشة السوفيتية الأسبوعية» هذا فيلم عن الزمن الذي كان يقتل فيه كل شيء: الإنسان، والضمير، والصداقة، والشرف، والكبرياء، والموهبة إنه مهزلة بالمعنى الذي تحدث عنه ماركس وانجلز حين قالا إن التاريخ عندما يكرر نفسه يتحول إلى مهزلة. إنني مدين لهذا الفيلم لأنه أزال الغشاوة عن عيني. فيلم ابولادزي يدق جرساً يحذرنا وينادي ضمائرنا: توقفوا عن الكذب، عن الجبن، علينا أن نستعيد كرامتنا كأمة ذات كبرياء».

وكتب فيكتور بوزد فيتش في «فيشرني تبليس» في ٢٨ أكتوبر ١٩٨٦ «معنى الفيلم أن الحقيقة لن تنتصر لأنها حقيقة، ولكن على الإنسان أن يقاتل من أجل انتصار الحقيقة» وكتبت نينل اسماعيلوفا في «نيديليا الأسبوعية» في العدد الخامس ١٩٨٧- «إننا ندعوك لمشاهدة الندم. إذا كنت لا تمانع، هذا الفيلم يجعلك تفكر، وربما يضع ضميرك في محكمة. اذهب وشاهده كل ليلة.

هذا الفيلم يعطي حياتك دافعاً قوياً. إنه يجعلك تتفاعل تفاؤلاً حقيقياً بإرادة الإنسان، وقدرته على أن يغير المجتمع الذي يعيش فيه. إنه فيلم يعرض الطريق الحافل بالمعاناة الذي يؤدي إلى الخروج من الظلام.

-٤-

وقصة فيلم «الندم» عن عمدة مدينة ما «في مكان ما» وزمان ما، ديكتاتور وطاغية يدعى فارلام أرافيدزي يضطهد من بين من يضطهد رساماً يدعى شاندور باراتيللي كما يضطهد زوجته نينو باراتيللي لأنهما يقاومان طغيانه، وخاصة عندما يعرض المعبد القديم للخطر بإنشاء مصنع داخله. وإزاء رفض الفنان وزوجته الخضوع لفارلام يعتقلهما، ويأمر بتعذيبهما، فيموتان من التعذيب. وعندما يموت فارلام تقرر كيتيفان ابنة شاندور ونينو الانتقام لوالديها بإخراج جثة فارلام من القبر، وإخراجها مرة ثانية وثالثة، عندما يعيد ابنه آبل وحفيده تورنيكو دفنها.

ويترصد آبل وتورنيكو حول المقبرة، ويتم القبض على كيتيفان. وفي المحكمة تعترف، وتقول تطبيقاً لمقولة «إكرام الميت دفنه» إنها لن تكرمه أبداً بالبقاء في الأرض: «ادفنوه مئات المرات وسوف أخرجه من القبر كل مرة، لن يدفن فارلام أرافيدزي طالما أنا على قيد الحياة». ويعتزم آبل وزوجته جويلينكو إسكات كيتيفان، ولكن ابنهما تورنيكو يسأل عن الحقيقة، وعندما يكتشف أكاذيب والده ووالدته عن جده ينتحر، ويقوم آبل بنفسه باستخراج جثة أبيه، ويلقي بها في واد عميق مهجور.

ويعبر سيناريو الفيلم الذي كتبته نانا دانيليدزي، وهي مؤلفة موسيقى الفيلم أيضاً، عن هذه القصة من خلال بناء درامي يعبر عن معاني الفيلم التي لا تكشف عنها القصة في ذاتها:

ولهذا يعتبر السيناريو نموذجاً للكتابة الدرامية. فالفيلم يبدأ وينتهي بمشهد لكيتيفان وهي تعد قطع ضخمة من الحلوى على شكل كنائس، ورجل عسكري يقرأ في جريدة الصباح خبر موت فارلام. فكيتيفان هي البطل الحقيقي للفيلم. إنها تمثل الجيل الجديد أو الجيل الثالث الذي يتوجه إليه صناع الفيلم. ومن بين هذا الجيل أيضاً تورنيكو ابن آبل.

ولكن بينما لا يجد تورنيكو في مواجهة الكذب إلا الانتحار، وبذلك يدفع أغلى ما يملك ثمناً لإنتمائه إلى أسرة ارافيدزي وعقاباً لوالده ولوالدته بدلاً من أن يعاقبهما مباشرة، تقوم كيتيفان بفعل إيجابي، ولوكان محدود الأثر، وهو الإصرار على عدم دفن فارلام. وهي لا تفعل ذلك انتقاماً فقط ولكن من أجل المستقبل أيضاً، فهي تقول في المحكمة «إذا دفناه فإن معنى هذا أننا ندفن معه كل ما حدث، معناه أننا سوف ننسى كل ما حدث».

ويتصل مشهد النهاية بمشهد البداية من حيث التأكيد على «بطولة كيتيفان»، ولكن المشهد يمتد في النهاية لنرى إمرأة عجوزاً تسأل كيتيفان «من فضلك هل يؤدي هذا الشارع إلى المعبد» فترد كيتيفان «لا»، إنه شارع فارلام «وهنا تقول العجوز آخر كلمات الفيلم وهي «من ذا الذي يحتاج إلى شارع لا يؤدي إلى المعبد».

ويكثف هذا الحوار مضمون الفيلم بأكمله. فالصراع بين فارلام من ناحية، وشاندور ونينو من ناحية أخرى، يدور حول المعبد الذي يريد الفنان حمايته من الآثار الناتجة عن تحويلة إلى مصنع. ومشكلة فارلام مع شاندور يمكن أن تنتهي بقتله دون اعتقال ولا تعذيب، ومشكلته مع المعبد يمكن أن تنتهي بهدمه، ولكن فارلام يريد إخضاع الفنان لا قتله، وإخضاع المعبد لاهدمه وعندما يفشل يقوم بقتل الفنان وهدم المعبد.

والمعبد هنا ليس تعبيراً عن الدين، بقدر ما يعد تعبيراً عن تراث الإنسان الثقافي والروحي وربما لهذا يستخدم صناع الفيلم كلمة المعبد بدلاً من الكنيسة. ويؤكد هذا الحوار بين فارلام وشاندور حين يقول شاندور إن جدران المعبد سوف تتأثر بوجود الآلات، فيرد عليه وهل تعلمني معنى التقدم، فيقول شاندور نحرق إذن دانتي ونهدم نوتردام في باريس.

وبعد مشهد البداية الذي يبدو مثل الإفتتاحية الموسيقية تبدأ الحركة الأولى في البناء الدرامي بجنازة فارلام، والجثة التي تخرج من القبر كلما دفنت إلى أن يتم القبض على كيتيفان ثم تبدأ الحركة الثانية بالعودة إلى الماضي وهي تروي ما حدث لوالديها، ثم تبدأ الحركة الثالثة مع العودة إلى الحاضر مرة أخرى والمكاشفة بين آبل وتورنيكو وانتحار تورنيكو بالبندقية التي كان جده فارلام قد أهداها إليه في احد أعياد ميلاده، ثم نعود في النهاية إلى مشهد البداية مرة أخرى، ونصل إلى خلاصة الفيلم في «حوار المعبد».

-٥-

ويبدو أسلوب الإخراج متنافراً، ويقر بهذا التنافر أغلب النقاد حتى السوفيت منهم، بل ويسلم به المخرج ذاته في أحاديثه. ولكن يمكن من وجهة نظر أخرى إدراك أنه لا يوجد أدنى تنافر وإنما اندماج عضوي مع أسلوب البناء الدرامي السابق تحليله بحيث يبدو الفيلم أقرب إلى الشعر منه إلى الرواية. ولعل هذا ما يفسر ان كاتبة السيناريو هي ذاتها مؤلفة الموسيقى وما يدل على هذا الطابع الشعري في الوقت نفسه.

نعم، الفيلم يبدأ كوميدياً بمشاهد خروج الجثة، وينتهي تراجيدياً بانتحار تورنيكو. نعم، الفيلم ينحو إلى الرمزية كما في فكرته الأساسية حول عدم دفن فارلام حتى لا تدفن معه أفعاله، وينحو إلى السوريالية كما في مشهد شبح فارلام يحاور ابنه ويأكل سمكة، ومشهد العدالة المعصوبة التي تمسك بسكين والبيانو الأبيض على الحشائش الخضراء، وينحو إلى الواقعية، كما في مشهد أهالي المعتقلين وهم يقرؤون رسائل ذويهم المحفورة على جذوع الأشجار المنقولة من سيبريا. نعم، كل هذا صحيح، كما أن الطابع الشعري لا يبرر تنافر الأسلوب، ولكن عندما يفكر الناقد، بل والفنان أيضاً على أساس أن الرمزية والواقعية والسوريالية قوالب جامدة، وليست مذاهب فنية لخدمة الإبداع تصبح هذه المذاهب معوقات تحد من الإبداع، وليست وسائل لخدمته.

ومن ناحية أخرى فهذه المذاهب تصنيفات غربية وإذا كان الفنان أو الناقد الغربي يراها ملزمة وهو مجرد افتراض، فهي غير ملزمة لأي فنان أو ناقد ينتمي إلى ثقافات غير غربية، كالثقافة الجورجية التي يعبر عنها ابولادزي، أو الثقافة البرازيلية التي يعبر عنها روشا أو الثقافة العربية التي يعبر عنها محمد هوندو على سبيل المثال. وإذا لم يحرر الفنان نفسه من تحويل المذاهب إلى قوالب لن يحرره أحد، ونفس الأمر بالنسبة إلى الناقد.

إن النظرة الطازجة المتحررة من القوالب، إلى فيلم «الندم»، تراه متكاملاً في ذاته ومنطقياً في داخله إلى أبعد الحدود.

وكل شيء في فيلم «الندم» يبدو عمومياً تماماً. فاسم فارلام يعني باللغة الجورجية «لا أحد» والفيلم يدور في لا مكان، وفي لا زمان. ولكن عبقرية هذا الفيلم أنه بالرغم من هذا من أكثر الأفلام خصوصية في التعبير عن

الثقافة القومية. فهذه الوجوه لا توجد إلا في جورجيا وهذه المباني، وهذه الشوارع، وهذه الملابس، وهذه الطبيعة، بل وهذه الإضاءة، وهذه القطع من الحلوى على شل كنائس. وبالإضافة إلى كل ذلك التكوينات التشكيلية، والموسيقى وأخيراً اللغة المنطوقة لشعب جورجيا وأسماء الشخصيات.

ولا يدعي كاتب هذه السطور معرفة الثقافة الوطنية لذلك الشعب. ولكن أسلوب إخراج فيلم «الندم» يدل على أن هذه الثقافة أقرب إلى الثقافات الشرقية منها إلى – الثقافات الغربية، وخاصة في الإيمان الصوفي وقد اعتنق شعب جورجيا المسيحية قبل الشعب الروسي بعدة قرون، وهناك آثار مسيحية من القرن السادس في تلك البلاد، ومن بينها المعبد الذي يصوره الفيلم، وكذلك في طريقة التخيل التي لا تخضع لمنطق أرسطو حيث ننتقل من الواقعي إلى غير الواقعي دون تبريرات عقلية، ونرى المتهم في ملابس عصرية والحارس في ملابس حراس قيصر روسيا والقضاء في ملابس عصر الملكة فيكتوريا.

والإيمان الصوفي لا يعني الإيمان الديني فقط، بل يمكن القول إن إيمان ستالين بالشيوعية وهو الجورجي كان صوفياً، وكذلك إيمان وزير داخليته بيريا، وهو مواطنه بالانضباط العسكري حتى لو كان على حساب الإنسان. ويبدو ذلك بوضوح في الطابع العام لأسلوب الإخراج في فيلم «الندم» الأقرب إلى «الشطحات» الصوفية، كما يبدو في المشهد المذهل الذي تنطلق فيه جويلينكو زوجة آبل وهي من نساء الأمن من دون مقدمات تغني بصوتها نشيد الفرح لشيللي كما لحنه بيتهوفن في السيمفونية التاسعة بإيمان صوفي كامل، وبمحافظة دقيقة على اللحن رغم صعوبته ورغم عدم وجود آلات موسيقية، وهو مشهد تبرع فيه الممثل ايا نيندزي. وكذلك مشاهد تعذيب الفنان حيث يظهر مثل المسيح في لوحات الفنانين التشكليليين في جورجيا.

والتعبير البصري، وليس الأدبي، هو جوهر أسلوب ابولادزي في إخراج الفيلم. فالصراع بين فارلام وشاندور يبدأ في اللحظة التي يغلق فيها شاندور النافذة، أثناء إلقاء فارلام لإحدى خطبه في شرفة تطل على ميدان فسيح من ميادين المدينة. والتعبير عن حقيقة أن آبل امتداد لوالده فارلام يأتي من خلال اختيار ممثل واحد لأداء الدورين، وهو آفا تانديل ماكارادزي، والتعبير عن انتماء كيتيفان وتورينكو إلى جيل واحد يأتي من خلال حديثه معها وهي وراء القضبان في المحكمة وقولها له إنه بريء ولا ذنب له في الوقت الذي يظهر كلاهما خلف نفس القضبان باستخدام زوايا التصوير.

وأخيراً يأتي التعبير عن فارلام باعتباره «لا أحد» وفي نفس الوقت رمزاً لكل الطغاة، باستخدام الماكياج والملابس.

إن فارلام له وجه ستالين وعوينات بيريا وشارب هتلر وملابس موسوليني السوداء وحبه لإلقاء الخطب من الشرفات المطلة على الميادين الفسيحة. ويؤكد الفيلم على التطابق بين فارلام وستالين من خلال مكتب فارلام الخشبي الذي يشبه مكتب ستالين كما نراه في الأفلام التسجيلية وفي جملة الحوار التي تقول إنه لو عاش حتى الآن لكان في السابعة والثمانين من عمره.

«الندم» أنشودة من أجل الإنسان، ولكن ستالين ليس مثل هتلر لأن من صنع النازية ليس مثل من حارب النازية و رغم أن هناك طغياناً في كثير من دول العالم، إلا أن هذا القاسم المشترك لا يساوي بين هذه الدول، ولا يتعارض مع الوقوف ضد الطغيان فيها جميعاً.

معسكر تيروي

كان «معسكر تيروي» إخراج فنان السينما السنغالي الكبير عثمان سمبين هو فيلمنا في مهرجان فينسيا ١٩٨٨ ليس لأنه إنتاج سنغالي جزائري تونسي مشترك، وليس لأنه كان الفيلم الوحيد في المهرجان من العالم العربي وإفريقيا، وإنما أساساً لمضمونه الذي يعبر عن الحالة التاريخية بيننا نحن العرب والأفارقة من السود والسمر وبين الغرب الأبيض الذي احتل بلادنا وعاش قرونا على استنزاف خيراتها من بشر ومعادن وغاز وبترول، وتحويلها إلى مجرد أسواق لاستهلاك صناعاته والآن لدفن نفاياته الذرية أيضاً!

عثمان سمبين كاتب روائي وقصصي له الفضل الأكبر في تحويل لغته الوطنية وهي لغة الولوف إلى لغة للأدب، وإحياء هذه اللغة من جديد بعد سنوات من الاستعمار الفرنسي الاستيطاني الذي عمل على إفناء اللغة الوطنية في السنغال كما فعل في الجزائر بالنسبة للغة العربية. وقامة عثمان الأدبية لا تقل عن قامة نجيب محفوظ في العربية أو ماركيز في الإسبانية، وقد ترجمت بعض رواياته أخيراً إلى اللغة العربية في بيروت، ولكنه كما قال لي لم يحصل على مليم واحد من الناشر رغم ارتفاع أسعار الطبعات العربية.

اهتمام عثمان بالسينما، وهو في ذلك مثل نجيب محفوظ وماركيز ولو أنهما لم يخرجا أية أفلام، واهتمام أي كاتب معاصر بالسينما، دليل على أنه كاتب معاصر حقاً يدرك أنه لا يستطيع أن ينعزل عن هذه اللغة الجديدة من لغات التعبير الفني، فهي فضلاً عن الثراء الجمالي الذي تتمتع به، أكثر اللغات قدرة على التوصيل إلى اكبر عدد من الناس، وعلى التأثير فيهم. لقد أعطى عثمان للسينما بقدر ما أعطى للأدب، وكما كان رائداً في أدب الولوف، كان رائداً في السينما على مستوى إفريقيا السوداء كلها، فكان أول إفريقي أسود يخرج فيلماً روائياً عام ١٩٦٦، وهو فيلم «فتاة سوداء» الذي فاز بالجائزة الكبرى في أول مهرجان أقيم في قرطاج بتونس ذلك العام.

وقد شاهدت الفيلم في مهرجان كان عام ١٩٦٧، في عرض خاص في سوق الأفلام مع الناقد الكبير مصطفى درويش الذي تكرم مشكوراً، وترجم لي حوار الفيلم عن الترجمة الفرنسية. وبعد العرض تعرفت على عثمان سمبين والناقد والمؤرخ التونسي طاهر شريعة الأب الروحي للسينما في شمال إفريقيا، وكان أولهما عضواً في لجنة تحكيم الأفلام الروائية، وكان الثاني في لجنة تحكيم الأفلام القصيرة، وبواسطة طاهر أجريت مع عثمان حديثاً نشرته «الجمهورية» في صيف ذلك العام، وفيه قال شعاره المشهور نريد أن نصنع الأفلام إفريقية خالصة كما نصنع الأولاد في بطون أمهاتهم!

وعندما التقيت بالفنان الإفريقي الذي ولد في ١٨ يناير عام ١٩٢٣ في مهرجان فينسيا ٨٨ تذكرنا اللقاء الأول منذ أكثر من عشرين سنة، واللقاءات الأخرى في قرطاج وكان، ولما أغبطت حيويته وتوقده وهو في الخامسة والستين قال لقد علمت طبعاً بوفاة فيبرا وسامب في العام الماضي- الأول

مؤرخ السينما الإفريقية، والثاني من أعلام مخرجيها – الموت يقترب مني إذن، ولكني أريد أن أصنع فيلماً واحداً فقط بعد «معسكر تيروي» ثم ألحق بهما.

وقال عثمان إنني حزين جداً لهذا المهرجان السينمائي الذي يعقد في القاهرة، والذي لا أسمع عنه إلا كل سوء. فالقاهرة هي أكبر مدن بلادنا، إنها عاصمة إفريقيا، ومدينة بهذه المكانة تستحق أن يكون لديها مهرجان ذو سمعة طيبة، وتقاليد عريقة لا يقل عن أكبر مهرجان في أوروبا وأمريكا. وقال الكاتب والفنان الذي لم يعرض له ولا فيلم واحد في مصر. هل يعقل أن يكون هناك حوالي مائة فيلم روائي إفريقي منذ عام ١٩٦٦ إلى عام ١٩٨٨، ولا يكون أي منها قد عرض في مصر. هل يعقل ألا تكون الأسواق الإفريقية هي الأسواق الطبيعية للأفلام المصرية مثل الأسواق العربية، وهل يعقل ألاّ يكون السوق المصري هو السوق الطبيعي الكبير لكل الأفلام العربية والإفريقية. وقال إذا لم يكن هذا هو الاستعمار فماذا يكون الاستعمار إذن؟!

أخرج عثمان سمبين ثمانية أفلام قصيرة تسجيلية وقصصية منذ عام ١٩٦٣ إلى عام ١٩٧٢، وأخرج ستة أفلام روائية هي «فتاة سوداء» ٦٦، و«الحوالة البريدية» ٦٨، و«رب السماء» ٧١، و«العنين» ٧٤، و«اللامنتي»٧٦، ثم «معسكر تيروي» الذي أخرجه وكتبه مع ثيرنوفاتي سو، وصوره إسماعيل الأخضر حامينا ابن المخرج الجزائري المعروف محمد الأخضر حامينا. ويعبر الفيلم عن ذروة نضج مبدعه، ويعتبر تحفة السينما الإفريقية عام ١٩٨٨.

يبدأ فيلم «معسكر تيروي» بوصول القوات الإفريقية التي كانت تقاتل في فرنسا أثناء الحرب العالمية الثانية إلى ميناء داكار، ثم ترحيل هذه القوات إلى معكسر تيروي وهو معسكر انتقالي قبل أن يعود كل منهم إلى بلده أو

قريته. ومن المعروف أن هذه القوات كانت من داهومي (آلان بنين) والسودان الفرنسي (آلان مالي) والسنغال، وساحل العاج، وتوجو، وجابون، وتشاد، ودول إفريقية أخرى من الدول التي كانت تحتلها فرنسا. وقد غادرت هذه القوات إلى فرنسا عام ١٩٣٩ وعادت عام ١٩٤٤ وفي هذه السنوات شاركت في القتال ضد النازي وفي المقاومة الشعبية ومات منهم من مات، واعتقل من اعتقل في معسكرات النازيين المشهورة، وكان عثمان سمبين نفسه من بين هذه القوات الإفريقية، فهو يتحدث عن واقع عايشه بالفعل.

ولكن الفيلم ليس سيرة ذاتية للفنان، فلم يذكر اسمه في الحوار غير مرة واحدة على سبيل السخرية، وإنما هو تعبير درامي عن الحالة التاريخية بين الشرق والغرب، أو بالأحرى بين العرب والأفارقة وبين الغرب الاستعماري. إن معسكر تيروي الذي تدور فيه اغلب الأحداث، والذي لا تخرج منه إلاّ مرة واحدة طوال الفيلم إلى أحد أحياء العاصمة داكار يتحول في فيلم عثمان إلى كناية للتعبير عن تلك الحالة التاريخية. فالمقاتل الإفريقي في ذلك المعسكر وقد قاتل، وشهد هزيمة فرنسا، وتحولها إلى دولتين إحداهما تقاوم، والأخرى تتعاون مع الاحتلال، وشهد حماقة الفكر النازي وهو نتاج حضارة الغرب الاستعماري، لم يعد يؤمن بتفوق الإنسان الأبيض، وهو الإيمان الذي زرعه فيه الاستعمار الاستيطاني الطويل. ولذلك يتصرف رجال المعسكر السود كأنداد لقياداتهم البيضاء.

لقد ذهل أفراد القوات الإفريقية وبينهم من يعاني من الصرع نتيجة اعتقاله في معسكرات النازي من معاملة قياداتهم الفرنسية، فثاروا على الطعام الرديء بل وطالبوا بأن يكون الذبح على الطريقة الإسلامية. وعندما تعتقل

القوات الأمريكية قائدهم السنغالي الكولونيل دياتا وقد تصوروا أنه أمريكي أسود، يحتجزون في معسكرهم جندياً أمريكياً في المقابل حتى يتم الإفراج عن الكولونيل دياتا. وعندما تقرر القيادات الفرنسية منحهم نصف المبلغ المقرر أن يحصلوا عليه يحتجزون الجنرال الفرنسي ذاته حتى يقدم لهم الجنرال "كلمة شرف" بالحصول على حقوقهم كاملة. ولكن بدلاً من الوفاء بوعده يقوم الجنرال في الفجر بمحاصرة المعسكر بأعداد ضخمة من الأفراد والدبابات والمدافع، ويهاجم الجنود الأفارقة وهم نيام، ويأمر بإطلاق النار بقصد إبادتهم جميعاً، وبالفعل يقتل أغلب الجنود الأفارقة، ويتحول المعسكر إلى أطلال، ويأمر الجنرال من تبقى من الجنود بحفر مقبرة جماعية لدفن زملائهم.

ويجسد الفيلم بذلك العنصرية الغربية البيضاء حيث نرى الفرنسيين في إفريقيا يتصرفون تماماً كالألمان النازيين في فرنسا، بل إن تشبيه معسكر تيروي بأنه مثل معسكرات النازيين يرد في إحدى جمل الحوار بالفعل. ولا يواجه الفيلم العنصرية البيضاء بعنصرية سوداء ضد البيض. فالكولونيل دياتا، وهو الشخصية الرئيسية في فيلم متزوج من فرنسية وأب لفتاة فرنسية، كما أن ثقافته فرنسية. ولكن أي ثقافة. إنه يقرأ أراجون وإيلوار وغيرهما من أعلام الثقافة الفرنسية المعادية للاستعمار والعنصرية. وعندما تفتش الشرطة العسكرية حجرته في المعسكر يرون هذه الكتب فيقول أحدهم لزميله إنه شيوعي، فيرد عليه كل المثقفين شيوعيون.

وفي نفس الوقت يحترم الفيلم التيار الوطني الرافض لكل أشكال التفاهم مع أي طرف من أطراف جبهة العدو من خلال عم الكولونيل الذي يرفض مصافحة القائد الفرنسي في الميناء، ومن خلال زوجته التي تلتاع عندما تعرف

أن دياتا تزوج فرنسية وأنجب منها فتخرج من حجرته وهي تصرخ فيه كيف تتزوج من العنصر الذي دمر قرانا، وأفسد حياتنا. ويبدو الاحترام لذلك التيار من خلال أسلوب إخراج هذه المشاهد للعم وزوجته، بل ويبدو عثمان سمبين أقرب إلى هذا التيار من خلال نهاية الفيلم حيث يلقى دياتا مصرعه بدوره أثناء معركة الإبادة التي خاضها الجنرال الفرنسي ضد الجنود الأفارقة، والذين كانوا حتى لحظة قتلهم جنوداً في الجيش الفرنسي بصفة رسمية.

ومن أجمل مشاهد الفيلم وأكثرها إبداعاً مشهد دياتا وهو يدخل أحد مقاهي الحي الفرنسي في داكار، ويضع ربطة العنق الخاصة بالجنود الأمريكيين حتى تتصور صاحبة المقهى أنه أمريكي، وعندما تكتشف المرأة، ومن الواضح أنها تدير بيتاً للدعارة في نفس الوقت، أنه سنغالي تصيح النجدة هنا رجل أسود. فالأمريكي الأسود ليس أسود وإنما أمريكي، أما السنغالي فهو أسود لأنه سنغالي!

ولعل الجملة الوحيدة التي تخدش التكامل الفكري لهذا الفيلم قول أحد الجنود الأفارقة في المعسكر لقد كنا نحارب حربكم في فرنسا. فالواقع أن الحرب ضد النازي كما ولا شك يعلم عثمان سمبين لم تكن حرب فرنسا، وإنما كانت حرب الإنسانية كلها. والواقع أن الأفريقي الذي كان يحارب النازي في فرنسا أو غير فرنسا كان يحارب أيضاً دفاعاً عن نفسه، ولو أنه لم يذهب إلى الحرب في أرض الغير مختاراً. إذ كان النازيون يحتلون فرنسا، ولكن بقصد تحالف كل العنصر الأبيض ضد كل العناصر الأخرى من الجنس البشري وعلى رأسها العنصر الأسود.

ثلاثية الهند٩٠

في ٢١ مايو ١٩٩١ أتم ساتيا جيت راي (١٩٢١-١٩٩٢) العام السبعين وبدأ يصور فيلمه السادس والثلاثين «الغريب» في نفس الوقت الذي بدأ فيه عرض فيلمه السابق «أغصان الشجرة». وما إن انتهى الفيلم الجديد حتى تلقفه مهرجان فينسيا ليعرض في ختام حفلاته خارج المسابقة احتفالاً بالذكرى السبعينية لمولد عملاق السينما الهندية، وأحد كبار صناع الفن السابع في العالم كله.

تعرض ساتيا جيت راي لأزمة قلبية أثناء إخراج «البيت والعالم» عام ١٩٨٣ حتى إنه لم يحضر عرض الفيلم في مهرجان كان عام ١٩٨٤، ثم تعرض لأزمة ثانية وثالثة، واضطر لإجراء جراحة «القلب المفتوح» في هيوستون بالولايات المتحدة الأمريكية. وعندما تماثل راي للشفاء بعد أربع سنوات أخرج فيلماً تسجيلياً عن والده الشاعر والرسام سوكيمار، وكان هذا الفيلم تعبيراً عن الحنين إلى الجذور الأولى، وقد فقد راي والده وهو في الثانية عشرة من عمره.

وفي السنوات الثلاث الأخيرة أخرج راي على التوالي «عدو الشعب» عام ١٩٨٩، و«أغصان الشجرة» عام ١٩٩٠ الذي شارك في إنتاجه الممثل الفرنسي جيرار ديبارديو تعبيراً عن تقديره للسينمائي الهندي، ثم «الغريب» وهذه الأفلام الثلاثة بدورها تعبير عن حنين الفنان إلى التعبير عن الواقع اليومي المعاش كما فعل في أفلامه الأولى، وأشهرها ثلاثية عالم آبو المكونة

من «أغنية على الطريق» ١٩٥٥ و«غير المهزوم» ١٩٥٦، و«عالم آبو» ١٩٥٩، والتي وضعت السينما الهندية على خريطة العالم.

ففي هذه الثلاثية الجديدة التي يمكن أن نطلق عليها «الهند ٩٠» تدور الأحداث في الزمن المعاصر، أي زمن التصوير وبأسلوب شديد البساطة على نحو لا نجده في أي من أفلام الفنان الروائية الأخرى، وعددها ٢٥فيلماً (أخرج راي أيضاً ٦ أفلام تسجيلية وفيلمين قصصيين- قصيرين). ومن الممكن كما يذهب بعض النقاد تفسير هذه البساطة التي تصل إلى حد التبسيط بالمرض الذي أصاب المخرج، والتزامه بتعاليم الأطباء حتى لا يرهق جسده، وقد تردد أنه يصور الكثير من المشاهد جالساً، ولكن هذا تفسير ميكانيكي لأسلوب ثلاثية «الهند ٩٠».

بعض الفنانين المبدعين في سن الشيخوخة يشعرون أنهم قاموا بكل التجارب الفنية، وعبروا عن ذواتهم بما يكفي، وأنه لم يعد أمامهم غير التعبير المباشر عن ما يمكن أن ينفع الناس. إنها مرحلة النضج الذي يصل إلى حد «الحكمة». ثلاثية «الهند ٩٠» مثل أفلام الآثار التي أخرجها شادي عبد السلام عندما كف عن التطلع إلى إخراج «أخناتون» ومثل مقالات نجيب محفوظ القصيرة عند ما كف عن كتابة القصة والرواية، وهناك أمثلة أخرى كثيرة توضح ما نذهب إليه.

تشير ثلاثية «الهند٩٠» بوضوح إلى أن ساتيا جيت راي الشيخ يعيش واقع الحياة من حوله يوماً بيوم وأن الفن لا يشغله عن الدنيا، أو بالأحرى إن قيمة الفن عنده فيما يخدم الدنيا. لقد شبع إبداعاً، وشبع تكريماً ولكن رغبته في إصلاح العالم لا تزال مشتعلة، بل وفي أوجها. فما دام واقع الهند على ما هو عليه من تخلف، فإن الفنان الحقيقي داخله لا يرضى ولو بكل جوائز العالم – بل ويشعر بالأسى لأن إبداعه طوال أكثر من ثلاثين سنة ربما أرضى ذاته، وأسعد الملايين، ولكن الواقع لم يتغير.

سيرجي بارادجانوف

فنان الثقافات المحاصرة

راعني ألا ينشر خبر وفاته في تايم أو نيوزويك وغيرهما من المجلات الدولية ففي يوم الجمعة العشرين من يوليو عام ١٩٩٠ارحل عن عالمنا فنان السينما السوفيتي سيرجي بارادجانوف أحد أعظم المخرجين في تاريخ السينما عن ٦٦ عاماً وقبل أيام من بدء تصوير فيلمه الجديد «اعترافات».

شاهدت بارادجانوف مرة واحدة قبل عرض فيلمه الأخير «عاشق كريب» في مهرجان فينيسيا عام ١٩٨٨. كان العرض في الصباح الباكر، وأدهشني أن الحضور قليل، وقبل العرض وقف الفنان العملاق في الدور العلوي من الصالة يحيي نقاد السينما الذين صفقوا له طويلاً. كان يرتدي فوق القميص والبنطلون الأوروبي قميصاً أرمنياً داكناً ولكنه مزركش.

يميل إلى البدانة وإلى القصر، ربعه كما نقول بالعربية ذو لحية كثة، أسود العينين شرقي الملامح واضح الحزن كأن من الصعب عليه أن يضحك، ولا أذكر له صورة واحدة تحمل ولو شبح ابتسامة. ولكنه رغم ذلك صاحب بنيان قوي مثل أورسون ويلز، يسير على الأرض بثقة، ويقف شامخاً ويطاول بفنه العمالقة.

في عام ١٩٦٥ شاهدت في جمعية الفيلم بقاعة متحف العلوم فيلم بارادجانوف الأشهر «ظلال الأجداد المنسيين»، أو «الخيول النارية» كما أطلق عليه في فرنسا. وكانت ليلة لا تنسى مدى الحياة. وفي اعتقادي أن كل مشاهد لهذا الفيلم يصعب أن يظل على ما كان عليه قبل مشاهدته. لا زلت أذكر حتى المقعد الذي شاهدت عليه هذا الفيلم لأول مرة. أخذني الفيلم إلى درجة أنني لم أستطع أن أكتب عنه إلا بعد سنوات عند عرضه في نادي سينما القاهرة.

من يومها، وطوال ربع قرن من الزمان أصبحت بارادجانوفياً مخلصاً أتابع أعمال الفنان وأخباره بدقة واهتمام. وعندما اعتقل بارادجانوف عام ١٩٧٤ اشتركت في اللجنة الفرنسية التي تكونت في مهرجان كان للمطالبة بإطلاق سراحه، ونشرت عدة مقالات عنه، ولم أترك وفداً سوفيتياً جاء إلى القاهرة إلا وسألت عنه وعبرت عن احتجاجي لاستمرار اعتقاله، وكنت أنشر الحوار الذي يدور مع هذه الوفود كلما تيسر ذلك.

وفي كتابي «أضواء على السينما المعاصرة» الذي صدر عام ١٩٧٩ خصصت أحد فصوله عن بارادجانوف وفيلميه اللذين أتيح لي مشاهدتهما حتى ذلك الوقت وهما «ظلال الأجداد المنسيين» و«سايات نوفا».

عاش بارادجانوف ملعوناً في بلاده طوال نحو نصف قرن، ولم يصبح من الممكن عرض كل أفلامه كما صنعها، إلا في ظل عهد جورباتشوف في النصف الثاني من الثمانينات. ورغم أنه أصبح اسماً معروفاً تماماً لدى كل سينمائي وناقد سينمائي في العالم منذ عام ١٩٦٥، إلا أنه لم يلتق بعشاق فنه إلا عام ١٩٨٨ عندما حضر عروض فيلمه الأخير «عاشق كريب» في مهرجان أمستردام، ومهرجان ميونيخ، ومهرجان فينسيا ذلك العام.

بل إن أول قائمة كاملة بأفلامه لم تنشر إلا في الكتاب السنوي لمهرجان فينسيا ١٩٨٨. إذ خلت قواميس السينما في الاتحاد السوفيتي من مجرد الإشارة إليه، وبالتالي قواميس السينما الدولية مثل قاموس إكسفورد، وقاموس كاتز، وغيرهما. كان هذا الموقف يذكرني بخاتمة فيلم «الطريق الشاق إلى المعرفة» إخراج كونراد فولف حيث نرى الكاردينال يحكم على جويا بأن «يختفي اسمه إلى الأبد»، فمن الذي يتذكر اسم الكاردينال.

ولد سيرجي بارادجانوف في التاسع من يناير عام ١٩٢٤ في تيبليسي بجمهورية جورجيا السوفيتية من أبوين أرمينيين. وبعد الدراسة الثانوية تخرج من قسم الغناء في كونسرفاتوار تيبليسي عام ١٩٤٥، ثم في قسم الإخراج في معهد السينما بموسكو عام ١٩٥٢، وكان من بين أساتذته روم ودوفجنكو.

يبلغ عدد أفلام بارادجانوف ١٥ فيلماً منذ عام ١٩٥٢ إلى عام ١٩٨٨ منها ٧ أفلام روائية و٨ أفلام قصيرة بين قصصية وتسجيلية. وقد كان أغلب النقاد في العالم يعتقدون أن «ظلال الأجداد المنسيين» هو فيلمه الروائي الأول، ولكن تبين بعد نشر قائمة أفلامه أنه كان الفيلم الروائي الرابع. وقد تعرضت أغلب أفلام بارادجانوف للمنع، والوضع على الرفوف، والحذف والتشويه. ولعل أبسط واجبات الدولة السوفيتية بعد وفاة الفنان أن تعمل على عرض كل أفلامه كما صنعها في كل مكان في العالم. فهذه الأفلام رغم كل ما تعرضت له من إنتاج الدولة السوفيتية، وإذا كانت قد استنكرتها في عهود سابقة، فقد آن الأوان لأن تفخر بها، بل وتتباهى بين الأمم بإنتاجها.

في حديث مع جاك كرول في مجلة «نيوزويك» الدولية (عدد ١٤ ديسمبر عام ١٩٨٧) قال بارادجانوف إنه سجن ثلاث مرات (عام ١٩٤٧، وعام ١٩٧٤، وعام ١٩٨٢) وان مجموع سنوات سجنه بلغت ثمانية أعوام (عاما ٤٧ و٤٨ ومن

٧٤ إلى ٧٨ وعام ٨٨) وإنه فخور جداً لأنه سجن في ثلاثة عهود مختلفة، وهي عهود ستالين وبرجنييف وتشرنيكو. ومن الجدير بالذكر أن بارادجانوف عام ١٩٨٢ كان محكوماً عليه بالسجن لمدة خمسة عشر عاماً، ولكن أدوارد شيفارندزه مواطنه وعاشق فنه ألغى الحكم بعد شهور قليلة، بوصفه سكرتير عام الحزب الشيوعي السوفيتي في جورجيا، وهو نفسه الذي سيصبح بعد ذلك وزير خارجية جورباتشوف.

كانت التهم التي وجهت إلى بارادجانوف رسمياً هي الشذوذ الجنسي، والاتجار في الآثار والعملات الصعبة، وقيل أيضاً «النزعة الانتحارية»، و«محاولة الانتحار» ولكن مشكلة بارادجانوف الحقيقية أنه يعبر في أفلامه عن الثقافات القومية المحاصرة في ظل نظام الدولة السوفيتية مثل ثقافات جورجيا وأرمينيا وأوكرانيا، وأنه كان يناضل للحصول على حقه في التعبير الحر، ولم يتنازل أبداً، وكان يناضل في الدفاع عن حق حرية التعبير في الاتحاد السوفيتي. وقد تم اعتقاله عام ١٩٧٤ في اليوم التالي لإرسال برقية طويلة يطالب فيها بالإفراج عن بعض المثقفين الأوكرانيين.

كانت مشكلة أندريه تاركوفسكي أيضاً هي تعبيره عن الثقافة القومية الروسية ولكن بينما هاجر تاركوفسكي إلى أوروبا الغربية حيث أخرج فيلميه الأخيرين في إيطاليا والسويد قبل أن يموت في المنفى في باريس، لم يهاجر بارادجانوف. صحيح أن الخروج من الاتحاد السوفيتي لم يكن سهلاً، ولكنه لم يكن مستحيلاً. وفي حديثه إلى جاك كرول قال بارادجانوف عن صديقه الراحل تاركوفسكي «لقد كان تاركوفسكي عبقرياً، ولكن كان عليه ألا يغادر روسيا مهما حدث. لقد أوقفوا ١٢ فيلماً من أفلامي على الورق، ومع ذلك لم أحاول أبداً أن أغادر وطني».

أفلامه

كان فيلم التخرج في معهد السينما بموسكو أول أفلام بارادجانوف، وهو الفيلم القصصي «أندريه» الذي أخرجه مع جاكوف بازيليان عام ١٩٥٢. وبعد ثلاث سنوات عام ١٩٥٥ أعاد بارادجانوف إخراج نفس الفيلم بنفس العنوان مع نفس زميله الأرمني رفيق دفعته.

وفي عام ١٩٥٧ أخرج بارادجانوف ثلاثة أفلام تسجيلية قصيرة «الرقص»، و «ناتاليا أوزفي»،و «الذهب». ثم أخرج أفلامه الروائية الأربعة الأولى «الفتى الأول» ٥٨، «رابسودي أوكرانيا» ٦١، «زهرة على الحجر» ٦٢،و «ظلال الأجداد المنسيين» ٦٤.

وعاد بارادجانوف إلى الفيلم التسجيلي عام ١٩٦٥ حيث أخرج «أرابسك عن بيروسماني» عن الرسام الجورجي نيكو بيروسماني (١٨٦٢-١٩١٨)، وإلى الفيلم القصصي عام ١٩٦٦ حيث أخرج «أكوف أو فناتانان» عن الشاعر الأرمني، وعن شاعر أرمني آخر اخرج في نفس العام فيلمه الروائي الخامس «سايات نوفا» أو «لون الرمان» كما أطلق عليه في بريطانيا. وبعد خروجه من السجن عام ٨٢ أخرج فيلمه الروائي السادس «أسطورة قلعة سورام» عام ١٩٨٤، ثم الفيلم التسجيلي «جدارية كييف» عام ١٩٨٦، ثم فيلمه الروائي السابع «عاشق كريب» عام ١٩٨٨.

وهناك فيلم تسجيلي فرنسي عن حياة بارادجانوف أنتج عام ١٩٨٨ إخراج باتريك كازالس. وفي نفس العام أقام الفنان معرضه التشكيلي الأول والأخير في متحف الدولة للفن الشعبي في أرمينيا، وقد أطلق على المعرض عنوان «زيارة إلى ستديو مخرج سينمائي»، بينما أطلقت عليه الصحافة عنوان

«شظايا»، وعنوان «الأشياء من المزبلة». فلوحات المعرض كولاج من الأشياء القديمة المهملة في البيوت. والمشاهد لصور أعمال الفنان في ذلك المعرض يجدها أشكالاً أخرى في التعبير عن عالمه. فالثقافات القومية المحاصرة التي تمثل جوهر رؤيته أريد لها أن تكون كالأشياء القديمة المهملة.

موقف يوتكيفيتش

والصفحات المجهولة في حياة بارادجانوف الإبداعية والشخصية كثيرة، وتحتاج إلى اكتشاف وإعادة اكتشاف وبحث وتدقيق. ومن هذه الصفحات موقف المخرج الكبير سيرجي يوتكيفيتش من أعماله. فقد قيل إن اسمه قد وضع على «سايات نوفا» بالاتفاق مع بارادجانوف حتى يمكن عرض الفيلم بعد اعتقال صاحبه، ولكن دافيد روبنسون يذكر في «التايمز» البريطانية (عدد ٢٨ أكتوبر ١٩٨٣) إن يوتكيفيتش وافق على إعداد نسخة ناقصة من الفيلم بتكليف من السلطات السوفيتية كانت هي النسخة المتداولة حتى خرج صاحبها من السجن، ثم أعيد توزيع النسخة الأصلية.

التحفتان الأخيرتان

لقد شاهدت «أسطورة قلعة سورام» في التاسعة والنصف صباحاً في إحدى قاعات الفيديو في سوق مهرجان كان عام ١٩٨٦، وشاهدت «عاشق كريب» في مهرجان فينسيا عام ١٩٨٨ كما سبق أن ذكرت، وقد أخرجهما بارادجانوف مع صديقه المخرج دودو أباشيدزه (مواليد ١٩٢٤ أيضاً).

ولكن لأن أفلام بارادجانوف لا يكتب عنها بعد مشاهدتها بالفيديو، ولا بعد مشاهدتها مرة واحدة فقط، لا أتمكن من دراستها كما فعلت مع «ظلال

الأجداد المنسيين» و«سايات نوفا». وإنما أكتفي بمجرد التعريف بهما في السطور القادمة، إلى حين يسعدنا الحظ في يوم ما، ونشاهد كل أفلام بارادجانوف، وكما صنعها تماماً.

كان «ظلال الأجداد المنسيين» قصة حب من أوكرانيا، وكان «سايات نوفا» قصة شاعر من أرمينيا، أما «أسطورة قلعة سورام» فهي أسطورة حب الوطن في جورجيا. فالأسطورة عن بناء أسوار حصينة لحماية جورجيا من الطامعين، ولكن هذه الأسوار كانت تتداعى، ولما لجأ المعماريون إلى الكاهنة قالت إن الأسوار تحتاج إلى قربان يحميها من السقوط، وهنا تطوع أحد أجمل شباب الوطن وضحى بحياته بوضع نفسه داخل الأساس فأصبحت الأسوار شامخة ومنيعة.

أما «عاشق كريب» فهو قصة حب من تركمانيا حيث نرى عاشق كريب إنساناً فقيراً ولكنه كريم وصاحب صوت جميل وموهبة فذة في العزف على السازا (البلالايكا التركية) يتبادل الحب مع ماجول – ميجري ابنة التاجر التركي الثري. وحتى يتمكن عاشق كريب من الزواج من حبيبته يرحل سبع سنوات ليكون ثرياً أو يموت وبعد هذه السنوات السبع يرى فتاته على وشك أن تتزوج من إقطاعي ثري، ولكن الأقدار تساعده ويفوز بحبيبته.

وكما في «سايات نوفا» يقوم البناء الدرامي في «أسطورة قلعة سورام»، و«عاشق كريب»، على تقسيم الفيلم إلى مشاهد منفصلة مثل بناء المسرحية، ويندر استخدام حركة الكاميرا. ومع هذا فالأفلام الثلاثة من النماذج القليلة للسينما الخالصة في تاريخ السينما.

هي سينما خالصة من حيث التكوين التشكيلي لكل لقطة، وعلاقة اللقطات ببعضها بعضاً، وعلاقة الصوت بالصورة. فالفنان على شريط الصورة يستدعي الثقافة القومية المحاصرة من خلال العمارة والملابس والحلي، بل ولوحات الفنانين التي يقطع بها سياق الدراما بشجاعة فنية لامثيل لها، كما يستدعي على شريط الصوت الموسيقى والأغاني الشعبية.

ويبقى الفن

لم يعد صاحب البيت رقم عشرة شارع الأحدب في تبليسي إلى بيته الذي كان يتطلع إلى زيارته كل فنان يأتي إلى الاتحاد السوفيتي، ولكن هذا البيت أصبح من معالم المدينة: هناك حيث زاره مارشيليو ماستروياني وبيتر بروك ومارينا فلادي وجاك كرول يلف الصمت أرجاء المكان، وتحزن الأشياء القديمة المهملة، فليس لها راع بعد اليوم. ويبقى الفن.

جودو

وفي اليوم الأخير شهد مهرجان كان ١٩٩٠ تحفة المسابقة، الفيلم الصيني «جودو» ثاني أفلام زانج ييمو، والذي فاز عن فيلمه الأول «الذرة الحمراء» بالجائزة الذهبية في مهرجان برلين عام ١٩٨٨. «جودو» فيلم يعلن مولد عملاق شكسبيري آخر من آسيا بعد كوروساوا.

قصة الفيلم عن العم يانج تيان كونج كبير عائلة يانج الثرية التي تتوارث صباغة القماش في إحدى قرى الصين في العشرينيات، والذي بلغ من الكبر عتيا دون أن ينجب من يحمل اسمه. يتزوج كونج من الفتاة الريفية الجميلة جودو، ولكن جودو تتبادل الحب مع يانج جين – شان ابن شقيق كونج الذي يعيش في المنزل الكبير، ويعمل في المصبغة وهي جزء من نفس االمنزل. تحمل جودو من يانج ويتصور كونج أن الطفل تيان باي ابنه، ونتيجة الشيخوخة يمرض ويصاب بالشلل فتخبره جودو أن تيان باي ابن يانج وليس ابنه.

يحاول كونج قتل تيان باي انتقاماً من جودو ويانج، ولكنه ينتقم بطريقة أخرى عن طريق إثبات أنه ابنه أمام المجتمع، ودفع يانج للإقرار بذلك. وعندما تحمل جودو مرة أخرى تجهض نفسها حتى لا تنكشف العلاقة بينها وبين يانج، وتكون نتيجة الإجهاض أن تصبح عاقراً وتفقد القدرة نهائياً. وفي لحظة جنون طفولي يقوم تيان باي بدفع كونج في مغطس القماش فيموت، وحسب التقاليد يحكم على جودو أن تصبح أرملة إلى الأبد، وأن يغادر يانج المنزل.

يكبر تيان باي، وهو عاجز عن الكلام، ويحاول قتل أحد شباب القرية عندما يسمعه يتحدث عن علاقة آثمة بين جودوويانج، وعندما يحاول قتل يانج تخبره جودو أنه أبوه الحقيقي. ولكنه رغم ذلك يتحين الفرصة، ويقتله بالفعل، فتحرق جودو المنزل، وتموت محترقة هي وتيان باي، وتنتهي عائلة يانج ولا يصبح لها عقب.

وللوهلة الأولى يبدو الفيلم مجرد ميلودراما. ولكن فيلمنا ميلودراما إذا كانت مسرحية عطيل قصة رجل يشك في زوجته فيقتلها ظلماً. بمعنى أن المسألة هنا. وفي كل الفن، ليست القصة، وإنما أسلوب التعبير عنها. وأسلوب التعبير عن هذه القصة في فيلم زانج ييمو يجعل منها تراجيديا سينمائية من طراز رفيع كما جعل شكسبير من قصة عطيل في المسرح.

إننا أمام تحفة بصرية – سمعية سوف تدخل تاريخ السينما من أوسع الأبواب، وموسوعة في استخدام الألوان ليس لها مثيل منذ «ظلال الأجداد المنسيين» لباراد جانوف، و«الرجل الحصان» ليورسفسكي. «جودو» ذو بناء بصري يقوم على اللون الأصفر، لون الشمس في النهار واللون الأزرق، لون القمر في الليل، أما الضوء الثالث فهو ضوء الشموع عند ميلاد تيان باي وعند موت كونج.

واصفرار الشمس وزرقة القمر جزء من الطبيعة في البلاد المشمسة مثل الصين، وتعبير عن الصراع الدرامي في نفس الوقت. ولا يقل البناء الصوتي إحكاماً في تعبيره عن الثقافة الصينية وعن الدراما. فالفتاة تصرخ من تعذيب العم السادي، وتصرخ عند ممارسة الحب، وعند الولادة وعند الإجهاض، والموسيقى تتفاعل مع الصرخات الإنسانية على نحو مدهش.

وفي إحد المشاهد نستمع إلى صراخ الخنازير والعم «يذبحها» كما تقول جودو، وكلما واجه الأبطال لحظاتهم المصيرية ينطلق صوت العجلة التي تمسك بأثواب القماش بعنف، وتتفاعل بذلك أصوات البشر مع أصوات الحيوانات مع أصوات الجماد، كما يتفاعل شريط الصوت مع شريط الصورة. فالمصبغة كمكان تتيح الفرصة للتعبير عن كل ألوان الطيف، ألوان الحياة، والانتقال بين الألوان بالصباغة يعبر عن تقلبات الحياة. والفيلم يكشف المأساة الإنسانية للحياة.

منزل العائلة الكبير في هذا الفيلم تصغير للعالم، وقصة الفيلم تكثيف للصراعات الكبرى في الحياة الإنسانية. فكل الشخصيات الرئيسة الأربع ضحايا التناقض بين رغباتهم وقدراتهم مثل كل الشخصيات التراجيدية، ونبلاء في أصولهم مثل تلك الشخصيات أيضاً. إنهم ضحايا الضعف الإنساني، سواء العم ضحية الرغبة في الاستمرار، أم جودو ويانج ضحايا الرغبة في الحياة، وحتى الابن الأبكم ثمرة الحب المحرم. وخرس الابن هنا تعبير صوتي بالصمت عن مأساته الهائلة، وهو لا ينطق إلا كلمة أبي.

ويبدع فنان الفيلم في إحباط كل المشاعر الفجة التي يمكن أن يشعر بها المتلقي عند متابعة أحداث الدراما الفاجعة. وذلك عن طريق استخدام أحجام المناظر المتوسطة المثيرة للتأمل، وعن طريق الإيقاع التراجيدي البطيء الذي يعتمد على إلغاء حركة الكاميرا التعبيرية، والاكتفاء بحركات الكاميرا الوصفية التي تشرح المكان، أو تتابع حدثاً يقوم على الحركة مثل مطاردة الابن للشاب الذي يتحدث بالسوء عن أمه. ويتخلق الإيقاع من خلال تكرار لقطات عامة للقرية والمنزل الكبير من أعلى وأثواب القماش تبدو منه.

وتكوين اللقطة العامة للقرية، وكذلك اللقطة العامة للمنزل، يستند إلى تراث الرسم الصيني الرأسي، فالتكوين يملأ الكادر أفقياً. كما أن حركة الكاميرا في اللقطة الأولى من الفيلم التي تستعرض القرية قبل الوصول إلى المنزل من خلال حركة فلاح يجر حمارة حركة أفقية أيضاً، مثل حركة المحارب وسط بقايا المعركة في اللقطة الأولى من كاجيموشا كيروساوا، أو «ظل المحارب».

ورغم كمية الأحداث لا يستغرق عرض الفيلم أكثر من ساعة ونصف الساعة دون أدنى قدر من الخلل. فلا توجد لقطة زائدة، ولا توجد لقطة ناقصة، سواء في سرد القصة، أم في التعبير عن معانيها. والزمن في «جودو» يمضي إلى الأمام بإصرار عنيد، ولا يقل ثقله عن ثقل المكان البادي في اللقطة العامة للقرية، واللقطة العامة للمنزل.

ويتم التعبير عن قصة الحب بين جودو ويانج على نحو بصري يعكس تفرد لغة السينما. فالحب ينشأ من خلال تطلع يانج إلى جودو من فتحة يصنعها في جدار الحمام، وتدرك جودو حب يانج لها عندما ترى هذه الفتحة، وتتردد في حبه بإغلاقها تارة، وتركها أخرى. وفق مشهد بارع يستعرض المخرج براعته السمعية البصرية عندما يهرع يانج لمشاهدة ابنه فور خروج عمه من المنزل، وعندما يدرك عنف صوت قدميه على السلم الخشبي يتوقف، ويصعد بهدوء حتى لا يزعج المولود.

وبقدر ما يعتبر «جودو» فيلماً صينياً من حيث تعبيره عن تقاليد المجتمع الصيني وثقافته الخاصة، بقدر ما هو إنساني من حيث تعبيره عن الفطرة الإنسانية «جودو» فيلم جميل وساحر وأخاذ ينعش العقل ويحلق بالروح.

المصباح الأحمر

في ثالث أفلامه بعد «الذرة الحمراء» ١٩٨٨، و«جودو» ١٩٨٩، يثبت فنان السينما الصيني الشاب زانج ييمو في «المصباح الأحمر». ١٩٩٠ أنه واحد من أعظم المخرجين في العالم. وقد فاز فيلمه الأول بالذهبية في برلين، والثاني بالذهبية في شيكاغو، والثالث بالفضية في فنيسيا ١٩٩١.

صحيح أن الفيلم عن رواية أدبية للكاتب سوتونج، ولكن زانج ييمو نجح في صنع فيلم سينمائي خالص عن هذه الرواية. فالحكاية بسيطة للغاية، قصة الزوجة الرابعة لثري من الريف الصيني في العشرينات من القرن الماضي، والصراع بين الزوجات الأربع، والذي ينتهي بهن إلى الجنون، بينما يعقد الزوج على الزوجة الخامسة في الصيف التالي. ولكن هذه الحكاية مثل حكايات مسرحيات شكسبير ليست هي العمل الفني، وإنما أسلوب التعبير عنها، وزانج ييمو شكسبير من الصين، ولكن بلغة السينما. في «جودو» ثم في «المصباح الأحمر» القيمة الأساسية في الشكل الدرامي ثم الشكل السينمائي، أي أسلوب الإخراج. فالمضامين أو الأفكار على حد تعبير الجاحظ في البيان والتبيين. «ملقاة على قارعة الطريق» والعمل الفني الذي يستمد قيمته من مضمونه وحده لا يصمد للزمن، وسرعان ما يذوي.

كل دقيقة من «المصباح الأحمر» لها دور، ولا يمكن أن تحذف، ولا تشعر في نفس الوقت أن هناك دقيقة واحدة ناقصة. وهذا يعني السيطرة الكاملة على الأدوات التعبيرية، والنجاح في صنع الفيلم كعمل في الزمان، مثل الموسيقى، وليس في المكان مثل الفنون التشكيلية أو العمارة. وفيلمنا يبدأ بمقدمة، وينتهي ببرولوج أو خاتمة، ويتكون من ثلاثة فصول يكتب عنوان كل منها على الشاشة، ولها دلالاتها البصرية والمعنوية الواضحة، فالفصل الأول هو الصيف، والثاني الخريف، والثالث الشتاء، ولا ربيع في هذا الفيلم.

أما في المقدمة فنرى الزوجة الرابعة سوليات وهي تتحدث إلى والدتها، والتي تعرف فيما بعد أنها زوجة أبيها الذي توفي في الثالثة والأربعين من عمره، وتقول إنها سوف تستجيب لطلبها الزواج من الثري، وتترك دراستها في الجامعة والتي لم تبدأ إلا منذ ستة شهور، تحت ضغط الحاجة. وتندفع الدموع من عيون سوليات ببطء، وكما لا نرى وجه الزوج طوال الفيلم لا نرى وجه الأم – زوجة الأب، وهو ما يعبر عن رفض المخرج لهما، ولكن بأسلوب بصري. وأما في الخاتمة فيتكرر إعداد الزوجة الجديدة كما نراه في الفصل الأول، ونرى سوليات وقد فقدت عقلها.

والفصول الثلاثة في فيلم «المصباح الأحمر» لا تعبر عن مرور الزمن فقط، وإنما تعبر في نفس الوقت عن غنى وتنوع الألوان في الطبيعة الصينية. ويتم الانتقال بين الفصول والأحداث بلقطة ثابتة لسقف المنزل الكبير الذي تتوزع فيه بيوت الزوجات الأربع ولكل منها مدخل خاص. فهي لقطة تربط وتفصل، كما تعبر العمارة الصينية العريقة. والفيلم في

مجموعه يعبر عن الثقافة الصينية، بمعنى العمارة والديكور والملابس وطريقة الحديث وأسلوب الحركة، والقيم التي تفرزها هذه الثقافة على نحو لم يسبق له مثيل في السينما الصينية من قبل. بل إن عنوان الفيلم ذاته بصري خالص فالضوء الأحمر هو ضوء المصباح الذي يضاء أمام منزل الزوجة المختارة كل ليلة.

وكل فصل من الفصول الثلاثة يبدأ وينتهي بذروة درامية، والبعض يرى أن هذا أسلوب الدراما الغربية، ولكن الوصف الأدق أنه أسلوب درامي صحيح، ولا أقول الأسلوب الدرامي الصحيح، فليس هناك أسلوب واحد للتعبير الدرامي. الفصل الأول يبدأ بوصول الزوجة الرابعة التي نراها في طريق مع كتابة العناوين، وكيف تعاندها الثالثة مغنية الأوبرا، ووالدة الابنة الوحيدة للزوج، وتغار منها الخادمة يارا، وينتهي بالزوجة الرابعة وهي تكتشف أن الثالثة على علاقة بطبيب العائلة. وبينما تشعر سوليات بكراهية الزوجة الأولى أيضاً وهي أم الابن الوحيد الشاب، تشعر بحب الزوجة الثانية التي لم تنجب .

ويبدأ الفصل الثاني باللقاء الأول بين سوليات وابن زوجها الشاب، والذي تشعر أنه كان من الطبيعي أن يكون زوجها، وليس والده، وتكتشف سوليات كم الكراهية التي تكنها لها الخادمة، وكذلك الزوجة الثانية التي تصفها بأن لها «وجه بوذا وقلب أسود». وينتهي الفصل بادعاء سوليات أنها حامل، فتصبح الأثيرة لدى رب البيت. أما في الفصل الثالث والأخير فتتحالف الخادمة مع الزوجة الثانية لكشف ادعاء الحمل، وتدفع سوليات الأمور إلى عقاب الخادمة لأنها تخفي بعض المصابيح الحمراء المتهالكة،

فتوضع في العراء حتى تمرض وتموت. وتخفي سوليات شعورها بالذنب باحتساء الخمر، وبينما هي بين اليقظة والوعي تفشي بسر الزوجة الثالثة بعد أن أحبتها، فيقوم رجال الزوج بقتلها، ولا تستطيع سوليات السيطرة على إدراكها.

وكما يتميز البناء البصري بصلابة فولاذية، فلا توجد حركة كاميرا وصفية واحدة، وعلى سبيل المثال لا تحمل الكاميرا على اليد عندما تتقدم سوليات نحو الغرفة التي تعدم فيها صديقتها مغنية الأوبرا، يتميز البناء الصوتي أيضاً. فأغاني الزوجة الثالثة تصدح في البداية، وبعد موتها أيضاً وكأنها صدى من العالم الآخر، وصرخات سوليات في نهاية الفصل الثالث تلف الفضاء هي المقدمة لجنونها في برولوج الخاتمة.

قصة كي جو

ظلت السينما الصينية داخل السور العظيم أكثر من أربعين سنة ثم خرجت إلى العالم في منتصف الثمانينات بوساطة أفلام مجموعة من السينمائيين الشباب الذين يطلق عليهم «الجيل الخامس»، وأبرزهما المخرجان شين كايجي وزانج ييمو الذي فاز بجائزة الأسد الذهبي لأحسن فيلم في مهرجان فينسيا ١٩٩٢ عن فيلمه الروائي الخامس «قصة كي جو». كما فازت بطلته كوانج لي في نفس المهرجان بجائزة كأس فوبي لأحسن ممثلة عن دورها في الفيلم.

أخرج زانج ييمو «الذرة الحمراء» ١٩٨٨، و«الاسم الرمزي: كوجار» ١٩٨٩، و«جودو» ١٩٩٠، و«ارفعوا المصباح الأحمر» ١٩٩١، ثم «قصة كي جو». وقد منعت السلطات الصينية «جودو» و«ارفعوا المصباح الأحمر» من العرض العام داخل الصين «لأنهما يعبران عن الجوانب المظلمة في الحياة». ولكن صحيفة «بكين ريفيو» نشرت في ١٧ أغطس ١٩٩٢ قرار رفع الحظر عن الفيلمين كما أبرقت رويتر من العاصمة الصينية. أي عشية عرض «قصة كي جو» في مهرجان فينسيا في سبتمبر.

"قصة كي جو" أول فيلم لفنان السينما الصيني تدور أحداثه في الزمن الحاضر – زمن التصوير. وفيه يثبت زانج ييمو لجمهوره، وليس للرقابة في بلاده، أو لنقاد السينما خارج بلاده كما يتصور البعض للوهلة الأولى، أنه

يصنع الأفلام ليعبر عن رؤيته للحياة من واقع ثقافته وإحساسه بالزمان الصيني والمكان الصيني دون أن يفكر في الرقابة التي تسمي الجوانب الأعمق «الجوانب المظلمة»، ودون أن يفكر في نقاد العالم وخاصة نقاد الغرب الذين يفضلون اعتباره متمرداً على الرقابة. إنه في فيلمه المعاصر الأول يعبر أيضاً عن «الجوانب الأعمق» في الواقع الصيني اليوم، ولا يعنيه أن يتصور البعض أنه يقوم بالدعاية للنظام السياسي.

إن بطلته كي جو فلاحة بسيطة من قرية صغيرة في شمال الصين تشكو رئيس القرية الذي ضرب زوجها. وهي بذلك أقرب إلى الفلاح المصري الفصيح الذي كان يشكو رئيس القرية للفرعون. ولكن فصاحة الفلاحة الصينية ليست في بلاغة ما تقوله، وإنما في بلاغة ما تفعله. فالسلطات تحكم لها بالتعويض عن ما أصاب زوجها، ولكنها تصر على أن يعتذر رئيس القرية، ويوضح معنى ما فعله: كيف أعطى لنفسه الحق في أن يضرب زوجها، وعلى أي أساس. وتعبر كي جو عن إصرارها بالطعن في حكم شرطة القرية أم شرطة المدينة، ثم الطعن في حكم شرطة المدينة التي تؤيد شرطة القرية أمام درجة أعلى من درجات القضاء، وهكذا حتى يكون لها في النهاية ما أرادت.

وتصدم كي جو في النهاية، ولكن ليس من هزيمتها، وإنما من انتصارها. فقد قامت المحكمة العليا بطلب أشعة لجسد الزوج المجني عليه، ولما تبين أن هناك كسراً في العظام حكمت بحبس رئيس القرية لمدة أسبوعين. وقد فوجئت كي جو بالحكم وبالجنود يأتون لتنفيذه في نفس اللحظة التي كانت تحتفل فيها بمولودها الجديد عقب ولادة عسيرة وآلام شديدة دفعت رئيس القرية لنقلها إلى

المستشفى في المدينة. وفي اللقطة الأخيرة، ودون كلمة واحدة، عبرت الممثلة كوانج لي بحضورها الفذ وقدرتها المدهشة، وبمجرد نظرة عينيها إلى سيارة الشرطة التي تحمل رئيس القرية عن حيرتها الكبيرة إزاء الموقف وكأنما قدر لها أن تبدأ من جديد، ولكن لرد الاعتبار إلى رئيس القرية.

وكما تعبر شخصية كي جو رغم بساطتها الظاهرة عن التراث الطويل المعقد الذي يحمله الفلاح الصيني من أربعة آلاف سنة، يعبر الفيلم رغم بساطته الظاهرة عن الجوانب المركبة للواقع الصيني اليوم. فاختصار هذا الواقع إلى شيوعية أو رأسمالية أو سوق موجه أو حر، إنما هو تبسيط مخل، ونظرة سطحية إلى حياة ما يقرب من ربع البشرية.

لم يفكر زانج ييمو في فيلم تدور أحداثه في زماننا المعاصر على سبيل التنويع، ولم يجعل بطلته تعاني من الانتصار وليس من الهزيمة على سبيل إرضاء السلطات، أو إغضاب من ينتظرون منه فيلماً ضد النظام، وإنما أراد أن يسهم في الحوار الدائر في العالم اليوم عن المستقبل بعد سقوط الدول الشيوعية في الاتحاد السوفيتي وشرق أوروبا. إنه يقول للعالم إن الصين ليست روسيا ولا أوز باكستان ولا هي المجر ولا تشيكوسلوفاكيا، وإن الدولة الصينية ليست مجرد دولة شيوعية، وإنما صينية أولاً، بمعنى أنها استوعبت الشيوعية في معدة حضارة عريقة لا تزال حية.

زانج ييمو بحس الفنان الملهم، وضميره اليقظ، ورحابة أفقه غير المحدودة يحذر العالم من الوقوع في شرك تبسيط الأمور المركبة. ولكن ليس معنى هذا أن «قصة كي جو» يصور الحياة في الصين المعاصرة على أنها جنة الله على الأرض وأن كل شيء على ما يرام. فربما للمرة الأولى على

شاشة السينما يبدو الفقر الشديد سواء في القرية أو المدينة. ولكن فنان السينما الصيني الأعظم لا يرى المشكلة في الفقر. إننا نرى كي جو وهي تنقل على نقالة من الخشب يحملها الرجال كالنعش لتداوى في المستشفى، ولكن المضمون السينمائي /الدرامي للمشهد لا يستهدف «نقد» هذه الحالة، والمطالبة بتطوير وسيلة النقل، فالفيلم بأكمله أنشودة من أجل «الكرامة الإنسانية»، ومن أجل «كرامة الفرد» مهما كانت الظروف الاجتماعية.

«قصة كي جو» ابتداء من عنوانه إلى مضمونه يعلي من شأن الكرامة الإنسانية وكرامة الفرد إلى أبعد الحدود، وهو بهذا المضمون يوجه نقداً شديداً للفكر الشيوعي السائد. فالفلاحة الصينية الفصيحة لا تطالب بتحسين أحوال القرية أو المدينة، ولا تطالب بأسعار أعلى للفلفل الذي تبيعه لتعالج زوجها وتدفع تكاليف السفر والإقامة في المدينة، وإنما كل ما تطالب به، وما تحتاج إليه، هو «إيضاح» الأمر، ورد اعتبار زوجها حتى ولو لم يطلب الزوج ذلك، بل إننا نراه يعارضها، ويقبل بتسوية المشكلة مع رئيس القرية كما قررت الشرطة.

إنها الواقعية في أعلى مراحل النضج: الواقعية كتعبير عن موقف فكري متكامل، وليست مجرد الإيحاء للمتفرج بأن ما يراه يمكن أن يحدث في الواقع، أو يحدث بالفعل. الواقعية التي يعبر عنها الفنان بأسلوبه السينمائي الخاص الذي يتميز على نحو يجعله لا يشبه أي أسلوب آخر. وكأنك ترى الصين لأول مرة، وكأنك ترى السينما لأول مرة!

الطريق إلى المنزل

ظلت السينما في الصين لمدة أربعين سنة منذ انتصار الثورة الشيوعية بقيادة ماو تسي تونج عام ١٩٤٩ إلى عام ١٩٨٨ سينما محلية مغلقة لا يكاد جمهورها يعرف شيئاً عن أفلام العالم إلا بعض أفلام الدول الشيوعية الأخرى، وظلت الأفلام الصينية طوال هذه العقود الأربعة أفلاماً حكومية موجهة إلا فيما ندر. ووصلت عزلة الصين الثقافية إلى ذروتها مع «الثورة الثقافية» التي قادها ماو في الستينات حيث اعتبر كل ما هو غير صيني، وغير شيوعي على الطريقة الصينية من المحرمات التي تودي بمن يقترب منها إلى السجن، أو ما كان يسمى معسكرات العمل لإعادة التأهيل.

كانت المشكلة باختصار منع الفنان من التعبير الذاتي، بينما قيمة أي عمل فني في السينما أو غير السينما أنه تعبير ذاتي، أي أن يعبر الفنان عن رؤية خاصة للعالم بأسلوب خاص. وكان من المستحيل أن تستمر عزلة الصين عن العالم مع بدء النظام العالمي الجديد في الثمانينات، وخاصة بعد إعلان سياسة الانفتاح في الإتحاد السوفيتي، وكان من المستحيل أيضاً العمل على إنهاء النظام الشيوعي في الصين حيث يعيش سدس البشر، فالنظام العالمي الجديد لا يملك إلا أن يستسلم للنظام الذي يتيح استمرار الحياة لهذا العدد من البشر، ولذلك فهناك سياسة غربية «خاصة» تجاه الصين تقوم على التطوير لا التغيير.

كان لا بد من خروج الصين إلى العالم ،أو بالأحرى التفاعل مع العالم حتى لا تؤدي العزلة إلى كارثة على الصين والعالم معاً، ولكن كان لا بد أن يكون هذا التفاعل بشروط الصين وليس بشروط العالم. وكان من الممكن أن تخرج الصين إلى العالم ويظل حال الإنتاج السينمائي على ما هو عليه لو لم توجد مجموعة من المواهب الكبيرة التي أتاح لها الظرف التاريخي الجديد أن تعبر عن نفسها، واستطاعت في نفس الوقت أن تعيش ذلك الظرف. وهي المجموعة التي تخرجت من مدرسة الفيلم في بكين عام ١٩٨٢، وأطلق عليها «الجيل الخامس» وأهمهما زانج ييمو وشين كايجي اللذان وضعا سينما بلادهما على خريطة السينما منذ أواخر الثمانينات وطوال التسعينات.

كانت البداية فوز «الذرة الحمراء» أول أفلام زانج ييمو بالدب الذهبي في مهرجان برلين عام ١٩٨٨ وعلى حين لم يحقق ييمو أي نجاح يذكر في فيلمه الثاني «الاسم الرمزي كوجار» عام ١٩٨٩، واصل نجاحه في أفلامه الثمانية التالية: «جودو» ١٩٩٠، و«رفع المصباح الأحمر» ١٩٩١ الذي فاز بالجائزة الفضية في مهرجان فينسيا، و«قصة كي جو» ١٩٩٢ الذي فاز بالأسد الذهبي وجائزة أحسن ممثلة لبطلته كونج لي في مهرجان فينسيا، و«أن تحيا» ١٩٩٣ الذي فاز بالجائزة الكبرى الخاصة للجنة التحكيم في مهرجان كان ١٩٩٤، و«ثلاثي شانغهاي» ١٩٩٥، و«كن بارداً» ١٩٩٧، ثم «على ألا يتغيب أحد» و«الطريق إلى المنزل» ١٩٩٩، وقد فاز الأول بالأسد الذهبي في مهرجان فينسيا ١٩٩٩، وفاز الثاني بالجائزة الكبرى الخاصة للجنة التحكيم في مهرجان برلين ٢٠٠٠ وأصبح زانج ييمو المخرج الوحيد الذي فاز بالأسد الذهبي مرتين.

عرض مهرجان كان «جودو» و«أن تحيا» و«ثلاثي شانغهاي» و«كن بارداً»، ولكن مدير المهرجان جيل جاكوب رفض عرض فيلمي زانج ييمو اللذين أخرجهما على التوالي عام ١٩٩٩، وفاز الفيلم الأول بأكبر جوائز مهرجان فينسيا في نفس العام، وفاز الفيلم الثاني بالجائزة التالية مباشرة لأكبر جوائز مهرجان برلين في العام الثاني، قال جاكوب إن الفيلمين دون مستوى العرض في المسابقة، ووافق على عرضهما أو عرض أحدهما خارج المسابقة، ولكن زانج ييمو رفض، ونشر في أكبر صحف الصين رسالة مفتوحة إلى مدير أكبر مهرجان سينمائي في العالم قال فيها إنه لا يصنع الأفلام من أجل إرضاء مهرجان أو إرضاء أي أحد.

زانج ييمو على حق بالتأكيد، ولكن ما الذي دفع جاكوب إلى رفض الفيلمين، وهما ليسا دون مستوى العرض في المسابقة كما قال، وما الذي دفع مهرجان فينسيا ودفع مهرجان برلين إلى اختيارهما، ودفع لجنتي التحكيم في المهرجانين بتأييد من الإدارة إلى منح الأول الجائزة الذهبية والثاني الجائزة الكبرى حيث يحق لمدير كل من المهرجانات الثلاثة الاشتراك في مناقشات التحكيم الأخيرة دون التصويت. هناك بالطبع المنافسة التقليدية بين هذه المهرجانات التي تعتبر اكبر مهرجانات سينمائية دولية في العالم، واختيار الفيلمين المرفوضين في كان في فينسيا ثم في برلين وفوزهما في المهرجانين ضربتين موجعتين لمهرجان كان، وإعلاناً بأن برلين وفينسيا يختلفان عن المهرجان الأكبر، رغم أن المهرجانات الثلاثة تسعى للحصول على نفس الأفلام المنتظرة كل سنة.

ولكن القضية تظل لماذا رفضت إدارة مهرجان كان الفيلمين، والإجابة تبدو واضحة بعد مشاهدة «الطريق إلى المنزل»، والذي يرتبط بالفيلم السابق

«على ألا يتغيب أحد» من حيث الموضوع والأسلوب، وليس فقط من حيث إخراجهما في عام واحد، كما تبدو من واقع الأفلام الأربعة التي عرضها المهرجان لنفس المخرج من قبل. ففي «جودو» عبر ييمو عن مأساة إنسانية، وفي «أن تحيا» انتقد الثورة الثقافية بعنف، وجاء فيلماه «ثلاثي شانغهاي» و«كن بارداً» أقرب إلى أفلام «الحكايات الغربية»، ولكنه في فيلميه عام ١٩٩٩ يعبر عن مرحلة مختلفة في مسيرته الفنية يرفض فيها الاتجاه إلى تغريب الصين، ويؤكد على أن اندماج الصين في النظام العالمي الجديد يجب أن يظل بشروطها الخاصة.

ورغم أن هذا الموقف هو موقف النظام العالمي الجديد، ورغم أن فرنسا وإدارة مهرجان كان جزء من هذا النظام، إلا أن فرنسا في سعيها للتمايز داخل ذلك النظام، وبالتالي مهرجانها الدولي الكبير، تريد من مخرج مثل زانج ييموإما أن ينتقد الحكم الشيوعي كما فعل في «أن تحيا»، أو أن يروي حكايات كما فعل في «ثلاثي شانغهاي» و«كن بارداً». وليس من الغريب أن يكون «أن تحيا» الفيلم الوحيد من أفلامه الأربعة التي عرضت في مهرجان كان الذي فاز بإحدى جوائزه.

وقد يبدو للوهلة الأولى أن هناك تناقضاً بين موقف المخرج في الهجوم على النظام الحاكم في بلاده في «أن تحيا»، والدفاع عنه في فيلميه الجديدين. ولكن الواقع أن المسألة ليست هجوماً ولا دفاعاً، وإنما هو مثل كل فنان يدافع عن شعبه بالدفاع عن ثقافته في كل وقت.

الفنان يجد نفسه دائماً في موقف المعارض، ويؤكد أن عمل الفنان مثل عمل الكاتب أن ينقد وأن ينقد دائماً. ولذلك كان زانج ييمو ضد «الثورة

الثقافية» التي تعزل الصين عن العالم، وتقهر حرية الفرد، ولكنه في نفس الوقت ضد أن تفقد الصين ثقافتها، وتتنكر لماضيها، وتتحول إلى مستعمرة غربية. وقد كان الأولى بمهرجان كان أن يعرض فيلمي فنان السينما الصيني الكبير تعبيراً عن موقف فرنسا التي تنادي بـــ «الاستثناء الثقافي» في النظام العالمي الجديد، وتدافع عن حق كل شعب في التمسك بثقافته، وتعبيراً عن سياسة المهرجان التي تقوم على «التوازن بين الفني والتجاري» وبين الغربي وغير الغربي.

وهو نفس «التوازن» الذي تقوم عليه السياسة الفرنسية، والذي يميزها عادة، ولكن ليس دائماً، ففي بعض الأحيان يختل التوازن، ويصبح لعباً على كل الأحبال.

فيلم «الطريق إلى المنزل» أول فيلم لمخرج صيني توزعه شركة كولومبيا الأمريكية إحدى شركات هوليود السبع الكبرى، وقبول كولومبيا الفيلم الذي يمكن اعتباره دفاعاً عن النظام الشيوعي في الصين يعبر بدقة عن موقف النظام العالمي الجديد من الصين ومن آسيا عموماً حيث يعيش ثلث البشر. وقبول الفيلم في مهرجان برلين فضلاً عن فوزه بالجائزة الكبرى التالية للدب الذهبي يعبر بدقة أيضاً عن الهوية الجديدة التي يسعى إليها المهرجان بعد نهاية الحرب الباردة وتوحيد ألمانيا وعودة برلين عاصمتها من جديد مع بداية عام ٢٠٠٠ واحتفاله باليوبيل الذهبي في نفس العام، وهي أن يعبر عن النظام العالمي الجديد في السينما.

الطريق إلى المنزل

أخرج زانج ييمو «الطريق إلى المنزل» عن سيناريو للكاتب باو شي، وصوره للشاشة العريضة بالألوان هيويونج، وألف موسيقاه سان باو، وقام بمونتاجه زهاي يو. وقد عمل معه نفس المصور ومؤلف الموسيقى والمونتير في فيلم «على ألا يتغيب أحد».

يعبر فنان السينما عن موقفه في الدفاع عن الثقافة الوطنية ضد التغريب، وفي التأكيد على أن بناء مستقبل أفضل لا يمكن أن يقوم على هدم الماضي، من خلال رجل الأعمال الشاب ليو يو شينج (سون هو نجلي) الذي يعود من المدينة حيث يعمل إلى قريته إثر تلقيه خبر موت والده مدرس القرية لحضور مراسم الجنازة والدفن والوقوف إلى جانب والدته زاو دي (زاو يولين). وفي القرية التي تقع في شمال الصين، ورغم الجليد، يفاجئ ليو بإصرار والدته على حمل جثمان والده من المستشفى البعيد إلى مدافن القرية وعدم وضع الجثمان في سيارة، وذلك حتى تعرف روحه الطريق إلى المنزل حسب المعتقدات القديمة.

يقول عمدة القرية للابن إن الأمر يحتاج إلى أكثر من ثلاثين رجلاً، وإن المشكلة الحقيقة أن أغلب الشباب ذهبوا للعمل في المدينة مثله، فيعطيه الابن خمسة آلاف يوان ليدفعها للرجال مقابل قيامهم بهذه المهمة. وأثناء

البحث عن الرجال تروي زاو دي لابنها قصة الحب بينها وبين والده ليو شانجيو (زينج هاو) حيث تمثل دورها وهي شابة الممثلة زانج زيي. وعندما يأتي موعد الجنازة يجد الابن أكثر من مائة شاب من الذين تلقوا العلم على والده يأتون لحمل الجثمان، ومن دون مقابل. ومن أجل إرضاء والدته وروح والده يقوم الابن بتدريس حصة حساب لأطفال القرية، وكان والده يتمنى أن يكون مدرساً مثله.

يمجد زانج ييمو في فيلمه القيم الإنسانية النبيلة المستمدة من التقاليد الثقافية العريقة: قيمة الحب، والوفاء للحبيب في حياته ومماته، وقيمة العلم، والوفاء للأستاذ حتى بعد وفاته، وقيمة التواصل بين الأجيال، وقيمة احترام المعتقدات حتى لو كان الاعتقاد في أن الروح تعرف الطريق إلى المنزل الذي عاشت فيه عندما يتم تشييع الجثمان على الأعناق. ولأن زانج ييمو فنان سينمائي ينتمي أسلوبه إلى السينما الخالصة، يعبر عن هذا التمجيد لتلك القيم من خلال أسلوب الإخراج، أي من خلال البناء الدرامي والإيقاع والتصوير والألوان والموسيقى والتمثيل ومفردات اللغة السينمائية المختلفة التي يختار منها ما يعبر عن وجهة نظره. فالمعاني لا تصل عبر القصة الأدبية فقط، وإنما عبر أسلوب الإخراج أساساً والتلاحم العضوي بينهما.

يصور المخرج الفنان فيلمه للشاشة العريضة حتى يبرز جمال الطبيعة، والعلاقة بين الإنسان والمكان، وبينما يصور الزمن الحاضر (حضور الابن في البداية وتشييع جنازة والده في النهاية) بالأبيض والأسود، ولكن على خام ألوان يضيف زرقة الموت إلى درجات الأبيض والأسود، يصور قصة الحب بين مدرس القرية وحسناء القرية في الماضي بكل الألوان. ولأنه لا يمجد

الماضي في ذاته، ولا يدين الحاضر بكل عناصره، تعود كل الألوان إلى المشهد الأخير من الفيلم ورجل الأعمال الشاب يعطي الدرس لأطفال القرية، وهو تكرار لمشهد مماثل نرى فيه والده يعطي نفس الدرس في الماضي. والماضي هنا مطلع الخمسينات أي أثناء بناء الصين الحديثة بعد الثورة الشيوعية، ولكن من دون شعارات، وإنما من خلال قصة حب.

يصل المدرس إلى القرية ليس لتعليم الأطفال فحسب، وإنما لبناء المدرسة أيضاً وبحماسة هائلة يتعاون كل الرجال في بناء المدرسة، بينما تقوم النساء بصنع الطعام، كل منهن حسب مقدرتها، وبوضع كل الطعام على مائدة كبيرة للجميع. وتهوى الحسناء زاو المدرس الشاب الذي جاء من المدينة من أول نظرة، وتقول لها والدتها العجوز الضريرة إنه ليس من طبقتنا، ولكنها تزداد ولعا به، ويتبادل هو بدوره الحب معها، ولكنه يخشى عليها من أفكاره السياسية وغيابه فترات طويلة في المدينة.

لا يوضح الفيلم أفكار المدرس السياسية، ولا يصوره في المدينة قط، ولا نعرف على وجه التحديد ما الذي يفعله هناك، ولماذا يغيب فيها فترات طويلة، وتلك براعة درامية تصل إلى مرتبة الشعر في التعبير عن أن الأمور ليست على ما يرام، وأن مؤلف الفيلم لا يعنيه إلا التعبير عن الانجاز الذي يحققه بطله على أرض الواقع ببناء المدرسة وتعليم الأطفال، وفي حياته الخاصة بتبادل الحب مع زاو والربط بين هذا الانجاز وذلك الحب. إنه يتجنب عن عمد وبإصرار الشعارات السياسية، بل وأي حديث في الأمور السياسية. وكما أن كل ما هو «سياسي» في الماضي صورة ماو على الحائط في المدرسة، ثم صورتا إنجلز وإديسون في مرحلة لاحقة، فإن كل ما هو

"سياسي" في الحاضر ملصق لفيلم «تايتانيك» على حائط في منزل أبويه، وملصق آخر لنفس الفيلم على الحائط المواجه. و الفيلم الأمريكي الأشهر الذي حقق أكبر إيرادات لفيلم واحد في القرن العشرين هو في نفس الوقت أكبر رموز العولمة في السينما حيث عرض في أغلبية دون العالم على اختلاف نظمها.

مثل شكسبير وكبار الشعراء يستخدم زانج ييمو الطبيعة استخداماً درامياً موحياً، فهو يختار ذروة الشتاء والجليد يكسو كل شيء لتصوير الزمن الحاضر حيث الموت في البداية والجنازة في النهاية، ويختار ذروة الربيع حيث تزدهر الورود بكل الألوان وتشرق الشمس لتصوير الزمن الماضي الذي يبدأ وينتهي بالحب. بل إن الكاميرا لا تتحرك في مشاهد الحاضر، وإنما في مشاهد الماضي فقط، ولا يتم استخدام الموسيقى في مشاهد الحاضر، وإنما في مشاهد الماضي فقط أيضاً. وإن لم يكن ذلك هو التوظيف الأمثل لمفردات اللغة في صنع أسلوب، فماذا يكون الأسلوب إذن، بل وماذا يكون الجمال السينمائي إن لم يكن من نماذجه زانج ييمو.

وكما قدم المخرج الفنان في أول أفلامه «الذرة الحمراء» الممثلة كونج لي التي أصبحت أول نجمة عالمية من الصين، يقدم في «الطريق إلى المنزل» زانج زيي التي ربما تصبح نجمة عالمية ثانية من الصين. وقد قدمها في ثلاثة مشاهد ذروة دخلت تاريخ السينما من أوسع الأبواب، الأول وهي تتمنى أن يأكل حبيبها من الطبق الذي أعدته والذي يوضع على المائدة الجماعية، وتخيلها أنه أكل منه رغم أن ذلك لم يحدث، والمشهد الثاني وهي تحاول اللحاق به لتقدم له نفس الطبق حتى يأكل وهو يسافر إلى المدينة، وهي

على قدميها وهو يمتطي حصانه، فيتحطم الطبق وتفقد مشبك الشعر الذي قدمه لها، والمشهد الثالث وهي تبحث عن هذا المشبك في المراعي ووسط الصخور والجبال قبل أن تجده أخيراً على باب المنزل.

في المشاهد الثلاثة تتطلع زاو إلى تحقيق المستحيل، فكيف يتعرف على طبقها وكل الأطباق متشابهة، وكيف تسبق الحصان وهي فتاة صغيرة، وكيف تجد المشبك في كل هذه الحقول المترامية، ولكنها عاطفة الحب التي لا تعرف منطق العقل.

وإذا كانت هذه المشاهد الثلاثة ذرى قصة الحب من حيث البناء الدرامي، فإن ذروة معنى الفيلم في مشهد إصلاح الطبق الذي تحطم. لقد جمعت زاو بقايا الطبق المحطم المتناثرة هنا وهناك، ووضعتها جنباً إلى جنب، وأجهشت بالبكاء. وفجأة قالت لها والدتها الضريرة أن من الممكن إصلاحه، فلم تصدق، ولكن وبالفعل نجد رجلاً عجوزاً من القرية يقوم بإصلاح الطبق بطريقة معينة مستخدماً المسامير والخيوط بيديه العاديتين. ويركز زانج ييمو على أصابع الرجل الماهرة في مناظر هي الأكبر طوال الفيلم: إنه يصلح الطبق بالطريقة التي اتبعت طوال أربعة آلاف سنة من الحضارة المستمرة، والتي لم تنقطع يوماً واحداً. فأي نظام عالمي جديد أو قديم يمكن أن نقارنه بهذه الحضارة، أو يمكنه تطويع الشعب الذي صنعها لحساب مصالحه.

الحياة على خيط رفيع

شهدت السينما في الصين في النصف الثاني من الثمانينات تطوراً ملحوظاً حتى أصبح وجود فيلم صيني في مسابقة أي مهرجان دولي كبير ضرورة، وحتى أصبح من المآخذ التي تؤخذ على أي مهرجان عدم وجود فيلم صيني. وكما كان "«جودو» إخراج زانج بيمو من تحف كان ١٩٩٠، كان «الحياة على خيط رفيع» إخراج شين كايجي من تحف كان ١٩٩١، وذلك رغم عدم فوز أي الفيلمين بأية جوائز.

«الحياة على خيط رفيع» الفيلم الروائي الرابع لمخرجه الذي ولد عام ١٩٥٢ وتخرج في أكاديمية الفيلم في بكين عام ١٩٨٢، واخرج «الأرض الصفراء» ١٩٨٤، و«الاستعراض الكبير» ١٩٨٥، و«ملك الأطفال» ١٩٨٧ الذي عرض في مسابقة مهرجان كان عام ١٩٨٨. وتجتمع في «الحياة على خيط رفيع» مجموعة من أعظم الفنانين والفنيين في السينما الصينية المعاصرة: الممثل ليو زنجويان ومدير التصوير جو شانجوي (مصور جودو) والموسيقار كوي اكسياسونج وهو أهم مؤلفي الموسيقى في الصين. كما يكشف كايجي في فيلمه عن موهبة الممثل الشاب هوانج لي الذي لا يقل في مستواه الفني عن أي ممثل شاب في السينما العالمية.

. تدور أحداث الفيلم في الريف الصيني المعاصر، ولكنه بقصته الأسطورية وأسلوب مخرجه في التعبير عن هذه القصة يتجاوز الزمان والمكان المعاصرين، ويعكس ثقافة ذلك الشعب العريق الذي يمثل في حجمه حوالي ثلث سكان العالم، فنحن أمام عازف صيني عجوز وضرير على آلة البانجو التقليدية يقول لمساعده وتلميذه الشاب الضرير أيضاً. إنه يستطيع أن يبصر إذا وهب حياته للموسيقى. وبعد العناوين نرى الشاب وقد أصبح عجوزاً في الستين، واستهلك ٩٩٥ خيطاً، ونرى مساعده الشاب الضرير لا يعبأ بهذه الأسطورة ويتبادل الحب مع فتاة قروية رغم معارضة أهل القرية زواجه منها، والعجوز الذي نراه في المقدمة هو نفس الممثل الذي نراه في الفيلم بعد أن بلغ الستين (ليو زنجويان) والشاب شيتو هو نفس الممثل (هوانج لي)، وبهذا تبدو دورة الزمن المحكمة في تعبير بليغ وبسيط. لقد أطلق الفلاحون على العازف العجوز الذي ينتقل بين القرى ليعزف ويغني لقب «القديس» فهو لا يكتفي بالعزف والغناء فقط، وإمتاع جمهوره متعة روحية وفكرية كبيرة، وإنما يستخدم فنه لمنع القتال بين القرى، ويعبر كايجي عن هذا المعنى في مشهد من أروع مشاهد الفيلم من حيث استخدام الصوت والصورة، نرى فيه ساحة القتال وكل فريق يستعد للهجوم على الآخر، والقديس يرفع صوته بالغناء على ربوة عالية، فيطغى صوته على الأصوات الأخرى ويتوقف القتال، ويبدو المحاربون مثل النمل.

وبالقرب من شلال هادر، مطعم فقير من مطاعم القرى، يديره صاحبه وزوجته الحسناء اللعوب حيث يأتي العديد من الزبائن لمجرد

مغازلتها. وبهذا الموقع للمطعم وما يحدث فيه، وفي كل مواقع تصوير الفيلم يستخدم المخرج الطبيعة استخداماً شكسبيرياً مبدعاً للتعبير عن العواطف الإنسانية في خمودها واشتعالها، وفي اتساقها وتناقضاتها. وتتحرك الكاميرا في لقطات الفيلم من أسفل إلى أعلى ومن أعلى إلى أسفل وهي حركة العين على لوحات الرسم في الصين، وفي اليابان أيضاً. ويتأثر كايجي في ذلك بعملاق السينما اليابانية اكيراكيروساوا، ذلك التأثير الفني المشروع بين التلميذ والأستاذ.

ويتكامل أسلوب الإخراج في التعبير عن الدراما اللاواقعية في فيلم «الحياة على خيط رفيع» من حيث استخدام الألوان أيضاً. وخاصة اللونين الأزرق والأبيض في مشاهد الموت قبل العناوين، وفي مشاهد النهاية حيث ينهي القديس استهلاك الخيوط الألف ومع ذلك لا يرى العالم، فيثور، ويحطم قبر معلمه ويموت.

قمر الغواية

تعتبر السينما الصينية من أهم ظواهر السينما في العالم في العقد الأخير من القرن العشرين. ولا شك أن خروج السينما الصينية من سجن «الواقعية الاشتراكية» الذي ظلت فيه منذ بداية النصف الثاني من القرن العشرين، يرجع إلى التغيير السياسي أو بالأحرى التغيير الثقافي الشامل الذي بدأ منذ مطلع الثمانينات وهو التغيير الذي أتاح الفرصة لظهور ما يسمى «الجيل الخامس» في السينما الصينية. ولكن خروج هذه السينما التي تمثل ثلث البشر إلى العالم يرجع أساساً إلى المواهب الفذة لأعلام ذلك الجيل الخامس وعلى رأسهم المخرجان زانج ييمو وشين كايجي، والممثلة جونج لي.

أخرج شين كايجي ستة أفلام تمثيلية طويلة منذ عام ١٩٨٥، «الأرض الصفراء» ١٩٨٥، «الاستعراض الكبير» ١٩٨٦، «ملك الأطفال» ١٩٨٧ الذي عرض في مسابقة كان ١٩٨٨، «الحياة على خيط رفيع» ١٩٩١ والذي عرض في مسابقة كان في نفس العام «وداع يا خليلتي» ١٩٩٣ الذي عرض في مسابقة كان ١٩٩٤، وفاز بالسعفة الذهبية مع الفيلم النيوزلندي «البيانو» إخراج جين كامبيون، ثم «قمر الغواية» عام ١٩٩٦.

مثل زانج ييمو وإن اختلف كل منهما في أسلوبه، يعبر شين كايجي في أفلامه عن التاريخ المعاصر لأمته الكبيرة العريقة التي تمتد حضارتها إلى

أربعة آلاف سنة، وتتميز بوجود العديد من العناصر الأساسية المستمرة من دون انقطاع، مثل اللغة والطعام والعمارة وأغلب التقاليد الاجتماعية. والتاريخ المعاصر للصين منذ بداية القرن العشرين الميلادي، وبالتحديد منذ سقوط النظام الإمبراطوري عام ١٩١١، وإعلان الجمهورية، تاريخ حافل بالأحداث الكبرى المؤثرة. وقد عاش كلا الفنانين الكبيرين (ييمو وكايجي) أحداث «الثورة الثقافية» في نهاية الستينيات، ثم نهاية هذه «الثورة»، وبداية التغيير في مطلع الثمانينات، والذي لا يزال في مرحلة «المخاض»، وتتفاعل في أفلامهما التجارب الشخصية مع التجارب العامة على نحو عميق.

منع شين كايجي المولود عام ١٩٥٢ من استكمال دراسته أثناء الثورة الثقافية، واعتبر تحريفياً، وأرسل للعمل كفلاح في أحد معسكرات «إعادة التأهيل»، وخرج منها إلى الجيش وذلك على الرغم من حماسه لأفكار الزعيم ماو حتى إنه أدان والده المخرج السينمائي علناً، وعاش معذباً من هذا الفعل حتى غفر له والده على حد تعبير كايجي في حديثه إلى مراسل مجلة "تايم" الدولية في السادس من يناير ١٩٩٦. وفي عام ١٩٧٥ عاد الفنان إلى بكين، وعمل في ستوديو بكين، وتخرج من أكاديمية الفيلم عام ١٩٨٢، وكان مع زانج ييمو أبرز أفراد تلك الدفعة، وهي التي أطلق عليها بعد ذلك «الجيل الخامس».

ليس من الغريب أن تدور أحداث كل أفلام زانج ييمو وشين كايجي،ربما عدا فيلم واحد (قصة كي جو إخراج ييمو) في الماضي القريب أو البعيد، فهما من بلد يعيش التاريخ في الحاضر أكثر من أي بلد آخر. وليس من الغريب أيضاً أن يعود زانج ييمو في أحداث أفلامه «شنغهاي ترايد» الذي عرض في مسابقة كان ١٩٩٥، إلى شنغهاي في العشرينات، ويعود كايجي إلى نفس المدينة في نفس

الزمن في فيلمه الجديد «قمر الغواية»: شنغهاي العشرينات كانت تعبيراً عن أولى فترات التحول الكبرى في الصين في القرن العشرين، ليس فقط من النظام الإمبراطوري إلى النظام الجمهوري، وإنما أساساً من العزلة عن العالم إلى الاحتكاك العنيف بالثقافة الغربية، وخاصة الفلسفة الماركسية، والتي أدت إلى إنشاء الحزب الشيوعي الصيني الذي تمكن من الحكم، ولا يزال.

من التبسيط المخل اعتبار كايجي أو ييمو أو غيرهما من مخرجي الجيل الخامس في السينما الصينية مجرد معارضين للنظام الشيوعي في الصين، إن كان من الممكن اعتبارهم من المعارضين أصلاً. صحيح إنهم بالقطع يرفضون سينما «الواقعية الاشتراكية»، ولكنهم يدركون في نفس الوقت خصوصية التجربة الصينية، وخصوصية «التغيير» في الصين. ومثل كل فنان أصيل يعود إلى الماضي يعود ييمو وكايجي إلى شنغهاي العشرينات ليعبرا عن فترة التحول في التسعينات وخاصة أن مركزها نفس مدينة شانغهاي، أو العاصمة الثقافية للصين.

كتب شين كايجي قصة فيلم «قمر الغواية» مع وانج آني، وكتب السيناريو شوكي، ولكن أسلوب الإخراج يجعل من الفيلم نموذجاً لسينما المؤلف السينمائي، ويؤكد مرة أخرى أن المؤلف السينمائي هو المخرج الذي يكتب بلغة السينما بغض النظر عن النص الأدبي. قبل أن نصل إلى شانغهاي العشرينات في الفيلم هناك مدخل شعري يعبر عن معنى الفيلم، وآخر سردي عن جذور الشخصيات، نعود إليه لاستكماله مرة واحدة في نهاية الفيلم. أما المدخل الشعري فهو أقرب إلى الحلم حيث نستمع إلى صوت الأب في أول لقطة يقول لطفلته الصغيرة التي تتطلع إلى الكاميرا «ما هو الأفيون يا

صغيرتي: إنه ينبوع كل الجمال». وهذه الجملة الأولى في الفيلم تمثل المفتاح الدرامي إلى الفترة وإلى المدينة وإلى العائلة موضوع الفيلم، وإلى شخصية كبير العائلة الشاب زيندا (زو ييمانج) وشقيقته روي (جونج لي) التي تتولى قيادة العائلة بعده، ويلقى كلاهما حتفه من إدمان الأفيون.

في المدخل السردي لافتات أربع تتوالى على الشاشة: ثورة ١٩١١– بعد عدة سنوات – بعد ستة شهور، ثم شانغهاي في العشرينات. وفي هذا المدخل نتعرف على الشخصيات الرئيسية زيندا وزوجته يو (هي سافي) في شبابهما، وروي وأحد أفراد عائلتها دونو (كيفين لي) وزولانج (ليزلي شو ينج) شقيق يو في طفولتهم. ثم نراهم جميعاً في شبابهم مع بدء الأحداث في شانغهاي العشرينات.

يدفع الأفيون زيندا إلى دعوة زولانج لتقبيل شقيقته يو، ويوحي الفيلم ببداية علاقة محرمة بين الأخت وشقيقها الصبي، وهو المشهد الذي يستكمل في نهاية الفيلم. وزولانج، الشخصية الرئيسية في «قمر الغواية»، شخصية مركبة ومعقدة. فهو يكره زيندا لأنه يعامله كخادم يعد له الأفيون، ويكره يو لأنها جعلته يكره كل النساء، ويحترف الإيقاع بهن تحت إشراف أحد زعماء عصابات مافيا شانغهاي في ذلك الوقت، كما أن زولانج يمثل الثقافة الغربية الوافدة في شكلها الفج، الاحادي والسطحي، حيث نراه يتحدث عن التغيير الذي يحدث في العالم: المساواة بين الرجل والمرأة، والثورة الشيوعية في روسيا، إلى آخر سمات تلك المرحلة.

يموت زيندا من إدمان الأفيون، وتتولى روي قيادة عائلة يانج الثرية العريقة، ويطلب زعيم العصابة من زولانج أن يقيم علاقة مع روي، فيضطر للعودة إلى القصر الذي يكرهه، ولكنه يتبادل الحب بعمق لأول مرة في حياته

مع روي. تهيم روي بالشاب الوسيم زولانج، ولكنه يرفض حبها، فتستسلم للعاشق القديم دونو، وعندما يتبادل زولانج الحب مع روي تقرر الزواج من شخص ثالث، ويقرر زعيم العصابة أن يقتل زولانج في نفس الوقت، وبينما تضيع شقيقته يو، تنتحر إحدى النساء اللواتي أوقع بهن زولانج، ولكنها أحبته بصدق وتموت روي من إدمان الأفيون مثل أخيها، وتنتهي سلالة عائلة بانج، ويتولى دونو قيادتها، ويبقى زعيم العصابة الذي يقتل زولانج.

إنها دراما فترات التحول، حيث يتداعى نظام قديم، ويولد نظام جديد،من خلال مأساة عائلة يانج، ومثل المخاض الطبيعي، يولد الجديد، كما يولد الطفل، في لحظة تجمع بين روعة البعث وقذارة الجسد. ولكن البطل التراجيدي المعاصر زولانج ليس نبيلاً، وإنما محتال يعيش على خداع النساء، ولا يدرك قيمة الحب إلا بعد فوات الأوان. ويدخل ليزلي شوينج في مباراة تمثيلية ممتعة مع جونج لي.

يختلف أسلوب إخراج «قمر الغواية» عن أسلوب كايجي في أفلامه السابقة، إذ يعتمد على التعبير طوال الفيلم باستخدام عدسة (ستيدي كام) التي تشوه المنظور. ولعل كايجي هو أول مخرج يستخدم هذه العدسة على نحو فني، ويجعل منها أساساً لأسلوب إخراج فيلم كامل. تشويه المنظور هنا جزء من معنى الفيلم، بل هو معناه، ولكن كايجي استطاع ببراعة فنية لا مثيل لها أن يشوه المنظور من دون أن يشوه لقطات فيلمه، وأن يستخدم الألوان وكلها ألوان كابية من البداية إلى النهاية، والأضواء الخافتة – وأغلب أحداث الفيلم تدور في الظلام – ويصنع فيلماً ينتمي إلى السينما النقية الخالصة كأنه لقطة طويلة واحدة تستمر ساعتين وبضع دقائق، إنه فيلم صيني عن الصين، ولكن من دون شمس الصين: فيلم يدور في الليل عن القمر الكامل الذي يغوي كل البشر.

آنا كارامازوفا

في يوم واحد عرض مهرجان كان ١٩٩١ داخل المسابقة الفيلم السوفيتي «آنا كارامازوفا» إخراج روستام كمداموف، والفيلم الأمريكي «مذنب بالشبهة» إخراج أرفين وينكلر، وكلاهما الفيلم الأول لمخرجه، فحق أن يسمى هذا اليوم في المهرجان الكبير يوم الحرية.

فالفيلم الأمريكي يتناول ما يعرف في تاريخ أمريكا باسم «الحملة المكارثية» ضد حرية التعبير، واتهام الفنانين بـ «العداء لأمريكا» وبـ «الشيوعية»، لمجرد اختلافهم مع الأفكار السائدة،أما الفيلم السوفيتي، وهو إنتاج مشترك بين موسفيلم والمنتج العالمي سيرج سيلبرمان، فقد درس مخرجه في معهد السينما بموسكو وتخرج فيه عام ١٩٦٩، ولكنه منع من استكمال فيلمه الأول عام ١٩٧٤، عندما اكتشفت الإدارة أنه يصور السيناريو الذي كتبه، وليس السيناريو الذي وافقت عليه تلك الإدارة، بل ومنع من صنع أي فيلم منذ ذلك الحين حتى أتيح له إخراج فيلمه الأول بعد عشرين سنة من تخرجه بفضل سياسة جورباتشوف.

ولد روستام كمداموف في ٢٤ مايو عام ١٩٤٤ في طشقند من أب أوزبكستاني مسلم، ورغم أن والده يعرف الروسية بالكاد إلا إن روستام يعتبر ثقافته روسية خالصة. وقد أخرج روستام أثناء دراسته في معهد السينما في

موسكو الفيلم القصير «قلبي في الجبال» عام ١٩٦٧، عن قصة قصيرة للكاتب الأمريكي وليم سارويان والذي أخرجه بطريقة الأفلام الصامتة. واعتبر من أهم الأفلام في تاريخ المعهد العريق. وعندما منع روستام من استكمال «عبدة الحب» عام ١٩٧٤ تحول إلى أسطورة في أوساط السينمائيين في موسكو. وطوال السنوات التي منع فيها من العمل عبر عن نفسه من خلال ممارسة الرسم وكافة الفنون التشكيلية، وأصبح من كبار الفنانين التشكيليين المعاصرين في الاتحاد السوفيتي.

وسيرج سيلبرمان الذي قام بإنتاج «آنا كارامازوفا» من أكبر المنتجين في تاريخ السينما في العالم، فهو خلال أكثر من نصف قرن لم ينتج إلا مجموعة قليلة نسبياً من الأفلام، ولكن بين هذه المجموعة بعض من روائع السينما لمخرجين كبار مثل الشارع الكبير للاسباني بارديم، ويوميات خادمة للاسباني بونويل، والأحذية الخشبية للايطالي أولمي، وميفيستو للمجري سابو، وقبض الريح للياباني كيروساوا، وكان يستعد لتصوير «نوسترومو» لدافيد لين قبل وفاة المخرج البريطاني.

يقول سيلبرمان إنه قرر انتاج فيلم كمداموف بعد مشاهدة فيلمه القصير، وأجزاء من فيلمه الذي لم يتم، وقراءة معالجة من ٤ صفحات عن «آنا كارامازوفا». أما عن اختيار الممثلة الكبيرة جان مورو للدور الرئيسي في الفيلم، والذي أدته ببراعة فيقول كمداموف إنه كان يريد إمرأة قوية مثل مارلين ديترش أو بيتي ديفيز لا تقبل أن تكون ضحية، ولهذا كانت جان مورو هي المناسبة للشخصية الرئيسية، وهي شخصية إمرأة تخرج من معسكر الاعتقال أبان عهد ستالين.

ويفسر كمداموف عنوان الفيلم في حديثه في النشرة الصحيفة عن الفيلم قائلا ًإنه مستمد من واقعةحقيقية حدثت للكاتب الروسي الكبير فلاديرنا بوكوف إذ سأله طالب في جامعة أمريكية ذات يوم أن يحدثه عن رأيه في آنا كارامازوفا وبعد لحظات أدرك نابوكوف أن الطالب يخلط بين رواية أناكارنينا ورواية الأخوة كارامازوف!

وفيلم «آنا كارامازوفا» عمل فني مدهش يتميز بقدر كبير من الأصالة الأسلوبية حتى يبدو وكأنه أول فيلم في تاريخ السينما لأنه لا يتشابه مع أي فيلم سبق وجوده في العالم، ومثل هذه الأفلام المبتكرة والتي تختلف جذرياً مع الأساليب السائدة في إخراج الأفلام تجعل من أي مهرجان سينمائي مهرجاناً حقاً، بمعنى أنها إذا لم تعرض لأول مرة في مهرجان من المهرجانات الكبيرة فليس لها مكان آخر للعرض الأول، وليس للمهرجانات أي قيمة حقيقة في هذه الحالة.

ومفتاح الفيلم السهل أنه من إخراج فنان تشكيلي، مثل بارادجانوف أو هوزاريك وشادي عبد السلام وغيرهم من الفنانين التشكيليين الذين عملوا في السينما ولكن المفتاح الحقيقي للفيلم في تقديري أنه ينتمي إلى السينما الخالصة، أي التي يتم فيها التعبير عن المعاني، وتوصيل هذه المعاني من خلال كل لقطة، والعلاقات بين كل اللقطات في كل فيلم. الفيلم هنا هو الفلم ذاته من أوله إلى آخره دون قصة يمكن أن تلخص: امرأة في أواخر العمر تبحث عن ذاتها في ماضيها وحاضرها وأحلامها وأفكارها ورغباتها وتسعى إلى مصيرها المحتوم: الموت.

قمر في الليل، غابة في الليل، ريح في الليل، أحدهم يطلي جسده بسائل فضي ويطلق السهم على القطار الذي يعود بالمرأة إلى الحياة بعد

خروجها من المعتقل. الزمن ١٩٤٩ نعرفه وهي تكتب مذكراتها في القطار. الألوان مع الأبيض والأسود. الضوء مع الظلام. وفي نفس اللقطة أحياناً عاصفة تحرك كل شيء في عمق المجال، ولا شيء يتحرك في مقدمة الكادر. مونولوجات طويلة وحوارات ليس بها شيء من الحوار، أي التواصل، وإنما شكل آخر من أشكال المونولوجات. هنا الأشياء القديمة من أوراق وصور فوتوغرافية تندفع من خزانة ملابس كبيرة وتسقط في الضوء الباهر للنهار، وهنا تبدو ثقافة روستام البصرية المرتبطة بالشمس في آسيا الوسطى رغم ثقافته الروسية، إذ تتساقط هذه الأشياء عند تاركوفسكي تحت الماء في الظلام.

ويقول كمداموف في حديثه كلمات هي أهم بيان ثقافي في مرحلة البيروسترويكا السوفيتية. وفيما يلي الترجمة الكاملة لهذا البيان:

لقد نشأت في الاتحاد السوفيتي ولم أحصل على أي شيء منه. كل شيء سمعته دخل من هذه الأذن وخرج من الأخرى. ليس الأمر سهلاً، ولكنني أستطيع القول إنه طوال كل هذه السنوات كان كل شيء في الاتحاد السوفيتي لا يصلني. الشيء الوحيد الذي عرفته، والشيء الوحيد الذي أحببته هو روسيا القديمة والروس القدماء.

أنا أعلم أن روسيا القديمة هذه قد اختفت إلى الأبد، أعلم أن هناك بلداً أخرى وروساً آخرين أشراراً أم أخياراً، لا فرق عندي، إنه ليس عالمي، إنني لا أعرفهم.

ولهذا اخترعت هذه المرأة، المرأة الناضجة، التي تخرج من المعتقل أيام ستالين، والتي هي مثلي لا يصلها شيء من كل ما يدور حولها، كل شيء

حولها فارغ من المعنى. وهذه المرأة مثلي لا تريد أي شيء، وتعرف أنها لا تستطيع التراجع إلى الوراء: تعرف أنها لا تملك إلا أن توجد وتموت. إنها تتحرك عبر حياتها مثل طائر في السماء يمكن أن يهبط هنا أو هناك بالمصادفة، ويواجه مصيره.

روسيا ميتة بالنسبة لي، وإنني أشعر بنفس ما شعر به نابوكوف عندما قال إن روسيا يجب أن تعتبر مثل الرومان القدماء والإغريق القدماء.

إنه لأمر غريب، ولكنني وجدت في هذا الاتحاد السوفيتي، مشيت في شوارعه ولكن لم يلمسني أحد. لم أساوم على الإطلاق، ولن أساوم على الإطلاق، ولهذا السبب لا أملك شيئاً على الإطلاق، غير هذا الفيلم.

فيلمان عن أجويرا

الاكتشاف الأوروبي لأمريكا

احتفلت أوروبا عام ١٩٩٢ بمرور ٥٠٠سنة على اكتشافها للمنطقة التي أطلقت عليها أمريكا. ففي ١٢ أكتوبر ١٤٩٣ نجح الرحالة الإيطالي كريستوفر كولمبس في الوصول إلى أولى شواطئ أمريكا، وذلك في رحلته الأولى التي مولتها الملكة ايزابيللا ملكة اسبانيا. وقد قام كولمبس بعد ذلك بثلاث رحلات أخرى، وتوفي عام ١٥٠٦ وهو في الخامسة والخمسين من عمره.

في هذه المناسبة صدرت عشرات الكتب ونشرت مئات المقالات والأبحاث عن شخصية كولمبس، وعن أسباب رحلته التاريخية، وأثرها في تاريخ العالم. ويختلف المؤرخون حول هذه الشخصية، كما يختلفون في تحديد أسباب الرحلة، وأثرها، بل ويختلفون حول أصل كولمبس، و اسمه ذاته. فمن قائل إنه من جنوه ومن قائل إنه من كورسيكا، ومن قائل إن اسمه كولومب ومن قائل إن اسمه اشتقاق من كلمة الاستعمار (كولونيال). ومن المؤرخين من يرى أنه عالم قدير في الفلك والجغرافيا، ومنهم من يرى أنه ليس إلا قرصاناً وتاجراً للعبيد. وعلى حين يفسر البعض أسباب الرحلة بأنها علمية، وبهدف اكتشاف كل العالم لكل العالم وربط أجزائه من أجل التعاون بين البشر، يذهب البعض الآخر إلى أن خروج المسلمين من إسبانيا في مطلع عام

الرحلة (٢يناير ١٤٩٢) أدى إلى التفكير في حرب صليبية جديدة لاستعادة القدس، وكانت رحلة كولمبس بحثاً عن الذهب لتمويل تلك الحرب. وأيا كان الأمر فالمؤكد أن العالم بعد ١٤٩٢ لم يعد كما كان قبل ذلك العام. فقد عرفت كل الإنسانية في ذلك العام حدود الأرض التي تعيش عليها.

وكما كان عام ١٤٩٢ حداً فاصلاً بين العصور الوسطى وعصور النهضة في تاريخ أوروبا، فإن كل الدلائل تشير إلى أن عام ١٩٩٢ بدوره سيكون حداً فاصلاً بين عالم ما بعد الحرب العالمية الثانية، وعالم ما بعد حرب الخليج وسقوط النظم الشيوعية. بينما لم تكن أحداث النصف الثاني من العقد التاسع من القرن العشرين منذ تولى جورباتشوف السلطة في موسكو عام ١٩٨٥ في حسابات العالم، كان عام ١٩٩٢ في حسابات أوروبا منذ بداية ذلك العقد. فقد تقرر إعلان الوحدة الأوروبية عام ١٩٩٢، وتقرر اختيار إسبانيا التي خرج منها كولمبس في رحلته التاريخية لتكون عروس أوروبا والعالم ١٩٩٢، وذلك بإقامة المعرض الدولي في اشبيلية، ودورة الألعاب الأولمبية الدولية في برشلونة، واعتبار العاصمة الاسبانية مدريد عاصمة الثقافة الأوروبية طوال العام.

هذه الأحداث بالنسبة إلى اسبانيا تجعل عام ١٩٩٢ العام الذي يتم فيه تدشين اسبانيا كدولة كبرى من دول أوروبا والعالم: إنها بمثابة الإعلان «الرسمي» عن ما يمكن وصفه بـــ «المعجزة الاسبانية». ففي خلال نحو خمسة عشر عاماً فقط، بعد وفاة فرانكو عام ١٩٧٥ وعودة النظام الملكي، انتقلت إسبانيا من دولة ديكتاتورية ضعيفة وشبه متخلفة تعيش في عزلة منذ أربعة عقود ويزيد، إلى دولة ديمقراطية قوية ومتقدمة تتفاعل مع أحداث العالم، وتؤثر فيها وتتأثر بها. ولم يكن اختيار مدريد لافتتاح مؤتمر السلام في

الشرق الأوسط غير تأكيد على هذه الحقيقة. وقد استعدت اسبانيا لتجعل عام ١٩٩٢ عام إسبانيا بحق، فتم وضع خطة للإنتاج السينمائي والتلفزيوني منذ عام ١٩٨٠، وبدأ الاستعداد لمعرض اشبيلية منذ عام ١٩٨٣ ولدورة برشلونة منذ عام ١٩٨٦. ولعل خطة الإنتاج السينمائي والتلفزيوني تصبح مثلاً يحتذى للاحتفال بالمناسبات الكبرى.

خطة السينما والتلفزيون:

قامت الحكومة الاسبانية عام ١٩٨١ بإنشاء مؤسسة تابعة لوزارة الخارجية باسم «مؤسسة القرون الخمسة» لإنتاج الأفلام والمسلسلات والبرامج التلفزيونية الإسبانية والمشتركة مع شركات من دول أخرى. وقد تم وضع خطة الإنتاج السينمائي والتلفزيوني على النحو التالي:

أولاً: الأفلام الروائية

(١) الفلاح (١٩٨٨)

إخراج مانويل جوميز عن رواية ميجيل بارنت عن فلاح اسباني يهاجر من قريته إلى أمريكا اللاتينية بحثاً عن الثراء.

(٢) اكسونكا دائماً (١٩٨٩)

إخراج شانو بينيرو عن المهاجرين من صقلية إلى اسبانيا.

(٣) بعد العاصفة (١٩٩٠)

(٤) السقوط من السماء (١٩٩٠)

اسبانيا / بيرو / فرنسا / هولندا

إخراج فرانسكو لومباردي عن الصراع السياسي والاجتماعي في ليما في السبعينات

(٥) الحصاد الأخير (١٩٩٠)

اسبانيا / الأرجنتين: بريطانيا

إخراج ميجيل بيريرا عن العلاقة بين عامل مناجم وأحد ملاك الأراضي الزراعية في وادي الأرجنتين.

(٦) لورالديا: موسم الزهرة (١٩٩٠)

اسبانيا / الأرجنتين

إخراج أوسكار أزبيوليا عن حياة لاجيء سياسي أرجنتيني في اسبانيا يقرر العودة إلى الأرجنتين لمعرفة تاريخ أسرته، ثم يعود إلى اسبانيا ليكتب كتاباً عن هذا التاريخ.

(٧) كابيزا دي فاكا (١٩٩١)

اسبانيا / المكسيك / بريطانيا / الولايات المتحدة

إخراج نيكولاس ايشفاريا عن حياة المغامر كابيرا دي فاكا الذي انفصلت سفينته عن الأسطول الاسباني في القرن السادس عشر ووجد نفسه على شواطئ ما عرف بعد ذلك باسم فلوريدا، وكيف اصطدم مع السكان الأصليين، ثم عاد وانضم إلى الأسطول، وشارك في احتلال المكسيك.

(٨) يضرب ليقتل (١٩٩١)

إخراج كارلوس ازبوراو عن العنف في فنزويلا المعاصرة من خلال قصة أم يلقى ولدها مصرعه برصاص الشرطة.

(٩) الرحلة (١٩٩١)

اسبانيا / الأرجنتين / المكسيك / فرنسا / بريطانيا

إخراج فيرناندو سولاناس عن رحلة مارتين (١٦سنة) الذي يعيش مع والدته بعد طلاقها بحثاً عن والده المختفي منذ ثماني سنوات.

(١٠) كريستوفر كولمبس (١٩٩٢)

اسبانيا / الولايات المتحدة / فرنسا

إخراج رايدلي سكوت تمثيل جيرار ديبارديو في دور كولمبس.

ومن الجدير بالذكر أن هناك فيلماً آخر عن حياة كولمبس عرض عام ١٩٩٢ أيضاً بعنوان «كريستوفر كولمبس» إخراج جون جلين وتمثيل جورج كارافاس في الدور الرئيسي، والفيلم انتاج بريطاني أمريكي.

ثانياً: المسلسلات التلفزيونية

(مصورة بكاميرات السينما)

(١) ألف أمريكا وأمريكا

رسوم متحركة ٢٦ حلقة (الحلقة ٢٦ق) عن تاريخ امريكا قبل كولمبس.

(٢) عالم اسبانيا

تسجيلي ١٨ حلقة (الحلقة ٦٤ق)

عن تاريخ اسبانيا

(٣) المرآة المدفونة

اسبانيا / الولايات المتحدة

تسجيلي ٥ حلقات (الحلقة ٦٠ق)

تاريخ أمريكا اللاتينية قبل وبعد كولمبس تأليف كارلوس فونتيس (نوبل للآداب) إخراج بيتر نيو نجتون (الأولى والثانية) كريستوفر رولنج (الثانية والرابعة) دافيد كينردا (الخامسة)

(٤) امبراطورية الشمس

اسبانيا / المكسيك

تسجيلي ١٣ حلقة (الحلقة ٢٦ق).

إخراج فيرنادو ديل أوسو عن الثقافات القديمة في بيرو وبوليفيا.

(٥) المكسيك الأخرى

اسبانيا / المكسيك

تسجيلي ١٣ حلقة (الحلقة ٢٦ق)

(٦) تقرير عام عن شيلي تحت حكم بينوشية

اسبانيا / شيلي

تسجيلي ٤ حلقات (الحلقة ٥٥ق)

إخراج ميجيل ليتين.

(٧) المرأة في أمريكا اللاتينية

تسجيلي ١٣ حلقة (الحلقة ٦٠ق)

إخراج كارمن سارمينتو جاريسا.

(٨) حكايات بورخيس

روائي ٦ حلقات (الحلقة ٦٠ق)

عن قصص الكاتب الأرجنتيني بورخيس

إخراج كارلوس ساورا – خايمي شافاري – هيكتور أوليفرا – جيراردوفيرا.

(٩) باروك

اسبانيا / كوبا /المكسيك

روائي ٣ حلقات (الحلقة ٥٠ق)

وتم صنع فيلم بنفس العنوان من نفس المادة مدة عرضه ١٢٠ق إخراج بول ليدوك عن رواية اليخوكاربنتيه حول تاريخ أمريكا اللاتينية منذ كولمبس حتى الزمن المعاصر.

(١٠) ايلدور ادو

اسبانيا / فرنسا

روائي ٣حلقات (الحلقة ٦٥ق)

إخراج كارلوس ساورا عن اكتشاف أمريكا.

وتم صنع فيلم بنفس المادة مدة عرضه ١٥١ق عرض في مسابقة مهرجان كان عام ١٩٨٨.

ثالثاً: الأفلام التسجيلية

(١) المايان: حضارة مجيدة

إخراج فيليبي فيجا (٢٥ق)

عن الحضارات القديمة في أمريكا اللاتينية.

(٢) سحابة المطر

شيلي / الولايات المتحدة

إخراج باترشيا مورا (٥٨ق)

عن الحياة اليومية لفلاحات في شيلي.

(٣) بينتا ونينا وسانت ماريا

إخراج مانويل جارسيا – بينتي (٦٠ق)

عن السفن الثلاث التي استخدمها كولمبس في رحلته الأولى، وقد تم إعداد نماذج للسفن مطابقة لمواصفات ١٤٩٢ بدأ تصنيعها عام ١٩٨٣ للمشاركة في احتفالات عام ١٩٩٢.

(٤) سفن الاكتشاف

إخراج مانويل جارسيا. بينتي (٢٠ق)

عن عميلة تصنيع نماذج سفن كولمبس الثلاث في رحلته الأولى.

(٥) يوميات الاكتشاف

إخراج باز بيلباو (٥٥ق)

عن لوحات الرسام كايوم ماكس التي رسمها بأسلوب المايان القديم، وهو من سلالة المايان.

رابعاً: أفلام الفيديو

(١) سفارد

إخراج برناردو فيرناندير (١٥ق)

عن دور اليهود في تاريخ اسبانيا

(٢) الأندلس

إخراج برناردو فيرنانديز (١٥ق)

عن دور المسلمين في تاريخ إسبانيا.

(٣) مجمع سان فرانسكو (أكوادور)

إخراج هيرفي تيمارشي (٢٠ق)

عن الكنيسة الإسبانية في اكوادور.

(٤) المركز التاريخي (البرازيل)

إخراج هيرفي تيمارشي (٢٠ق)

عن تاريخ البرازيل.

(٥) المركز التاريخي (فنزويلا)

إخراج هيرفي تيمارشي (٢٠ق) عن تاريخ فنزويلا.

(٦) المركز التاريخي (بورتوريكو)

إخراج هيرفي تيمارشي (٢٠ق)

عن تاريخ بورتوريكو

(٧) عالم واحد

إخراج مارتا باتلي (٢٨ق)

عن العلاقات بين أوروبا وأمريكا اللاتينية (الماضي والحاضر والمستقبل).

وتمثل خطة مؤسسة الاحتفال بالذكرى الـ ٥٠٠ أيضاً إنتاج شرائط صوتية وبصرية صوتية عن الموسيقى في أمريكا اللاتينية. وقد تم تنفيذ الخطة بالكامل وأصبح كل الإنتاج معداً للعرض عام ١٩٩٢.

الاكتشاف في تاريخ السينما

مع إتمام العمل في الفيلمين اللذين يتناولان حياة كولمبس يصل عدد الأفلام التي تناولت اكتشاف أمريكا إلى خمسة كان أولها الفيلم الأمريكي «كولمبس» إخراج دافيد ماكدونالد عام ١٩٤٩ وتمثيل فردريك مارش في دور كولمبس، وثانيها الفيلم الألماني «أجويرا:غضب الرب» إخراج ورنر هيرزوج عام ١٩٧٣، وثالثها الفيلم الإسباني «ايلدورادو» إخراج كارلوس ساورا عام ١٩٨٨.

يتناول الفيلمان الألماني والاسباني قصة الضابط الاسباني لوب دي أجويرا (١٥١١- ١٥٦١) الذي اشترك في «بعثة» بيدور دي أورسوا (١٥٢٥- ١٥٦١) التي أرسلها فيليب الثاني ملك اسبانيا عام ١٥٦٠ لاكتشاف ايلدور (مدينة الذهب) بعد سنة واحدة من توليه العرش عام ١٥٥٩. وكان أجويرا قد قام برحلته الأولى إلى أمريكا اللاتينية عام ١٥٣٤ واشترك في الحرب الأهلية في بيرو (١٥٣٧- ١٥٥٤) - وقتل في إحدى المعارك عام ١٥٦١ بعد أن قام بقتل ابنته الفيرا.

اكتشاف أوروبا لأمريكا. ففي الفيلم الألماني نرى مجموعة من الغزاة بقيادة فرانشكو بيزارو تبحث عن ذهب إيلدرادو عام ١٥٦٠، ومن بينهم أجويرا، وفي صحبتهم ألقس جاسبار. ثم نرى أجويرا القائد الثاني في بعثة أورسوا يتآمر ضد قائدة ويقتله وينصب فيرناندو جوزمان امبرطوراً، ثم لا يلبث أن يقتل جوزمان أيضاً. وتنهال السهام طوال الفيلم لتقتل أفراد البعثة الواحد بعد الآخر، بينما يقتلون بعضهم بعضاً في نفس الوقت. وينتهي الفيلم وأجويرا وحيداً وقد اختل عقله تماماً، يتحسس ابنته في شبق، ويردد في مونولوجات أقرب إلى الهذيان أن العالم الجديد سوف يكون من نسله وابنته.

هيرزوج في فيلمه يعبر عن وجهة النظر التي ترى أن ما يسمى اكتشاف أوروبا لأمريكا ليس إلا عملية نهب، موضحاً منذ البداية بوجود شخصية ألقس جاسبار، ما يطلق عليه الدكتور جمال حمدان في كتابه «إستراتيجية الاستعمار والتحرير» الأركان الثلاثة للاستعمار الإسباني (الغزو والذهب والتبشير). وألقس جاسبار في الفيلم يرأس «محاكمة» أورسوا ويحكم

عليه بالإعدام، وعندما يطلب جوزمان تأجيل الحكم يقتله أجويرا بمباركة ألقس، ويقوم بإعدام أورسوا بنفسه. وفي مشهد آخر يقدم ألقس الكتاب المقدس لأحد السكان الأصليين، ولأنه لا يعرف قيمته يلقيه على الأرض، فيقتله ألقس بالسيف أمام زوجته.

أما الفيلم الاسباني، وهو أضخم إنتاج في تاريخ السينما الاسبانية (٦ مليون دولار – مائة فني عملوا في التصوير لمدة عشرة شهور في كوستاريكا عام ١٩٨٧) فقد عبر عن وجهة النظر الأخرى المناقضة تماماً، وجاء بمثابة رد على فيلم هيرزوج.

فمن الناحية التاريخية يوضح أن الفيلم الألماني أخطأ بالإشارة إلى وجود فرانشكو بيزارو عام ١٥٦٠، إذ قتل في ليما عام ١٥٤١. ومن ناحية أخرى يصور مصرع أورسوا على يد أجويرا وأربعة من الضباط الآخرين وتنصيب جوزمان كمقدمة لحركة تمرد ضد العرش الاسباني.

يقول كارلوس ساورا في الكتاب الصحفي عن الفيلم أن أجويرا كان «داعية للاستقلال، وأول من أطلق صرخة الحرية في أمريكا اللاتينية». ويقول في نفس الكتاب لا تزال صرخة لوب أي أجويرا من أجل الحرية تتردد في أمريكا اللاتينية حتى اليوم. كانت أفعاله تعكس رغبته في تقرير مصيره أكثر من أي شيء آخر، أهم من هذه المهمة الغيبية، بل إننا نراه يقف ضد الرق والعبودية عندما تصبح كلمته هي الأقوى. أما عن علاقته بابنته فنراه يحلم بأنه يقتلها لعلاقتها مع أحد الضباط، ثم نراه وهو يقتلها بالفعل.

لقد أخرج كارلوس ساورا فيلماً تاريخياً بمعنى انه التزم الدقة في الوقائع ووصل إلى حد كتابة تواريخ الأحداث على الشاشة باليوم والشهر

والسنة (مصرع أورسوا في أول يناير وتولي جوزمان في ٢٤ فبراير إلى مصرع أجويرا في ٢٦ أكتوبر)، وفسر تمرد أجويرا بأنه دعوة للاستقلال وصرخة من أجل الحرية معبراً بذلك عن وجهة النظر «الرسمية» الإسبانية. أما هيرزوج فلم يكن يعبر عن التاريخ وإنما عن رؤيته للتاريخ حتى إن المتفرج لا يتصور أن أجويرا شخصية حقيقية، وإنما شخصية شرير شيكسبيري ينتهي به مسلسل القتل إلى الجنون.

كلا من ورنر هيرزوج وكالوس ساورا قدما فيلمين من الأفلام التي يمكن أن يعرضا معاً فيستمتع بهما المتفرج، ويتأمل التاريخ، ومعنى تفسير التاريخ، ويقدمان في ذات الوقت مادة خصبة للنقد السينمائي المقارن.

أناس الأرز

لا تكاد تخلو سينما في العالم من فيلم كلاسيكي عن «الأرض» أي عن القرية وحياة الفلاحين وبما في ذلك السينما العربية بالطبع. وقد قدم المخرج ريتي بان في الفيلم الكمبودي «أناس الأرز» الذي عرض في مسابقة مهرجان «كان» ١٩٩٤ عملاً جديداً يضاف إلى روائع سينما «الأرض» في العالم.

إنه أول فيلم من كمبوديا يعرض في مسابقة مهرجان «كان» وأول فيلم روائي لمخرجه في الوقت نفسه. ورغم أنه مخرج شاب لا يتجاوز الثلاثين (ولد عام ١٩٦٤) فإنه يثبت في فيلمه الأول أنه صاحب موهبة حقيقية وقدرة كبيرة. اعتقل ريتي بان عام ١٩٧٥ وهو في الحادية عشرة عندما استولى «الخمير الحمر» على الحكم في بلاده. ولكنه تمكن من الهرب إلى فرنسا عام ١٩٧٩. وحصل على حق اللجوء السياسي ودرس في معهد إيديك، وأخرج ثلاثة أفلام تسجيلية قبل أن يخرج فيلمه الروائي الأول «أناس الأرز».

كتب ريتي بان سيناريو «أناس الأرز» عن رواية معروفة للكاتب الماليزي شانون أحمد. ولكن بينما تدور الرواية في قرية من قرى ماليزيا وعن سكان من المسلمين، غير ريتي بان المكان من ماليزيا إلى كمبوديا، وجعل سكانها من البوذيين، وهم الأغلبية الساحقة من شعب كمبوديا. وهذا التغيير منطقي تماماً لأنه يريد أن يصنع فيلماً عن الأرض التي ينتمي إليها والشعب الذي يعرفه.

قصة الفيلم قصة سينمائية نموذجية بمعنى أنها لا تتضمن الكثير من الأحداث الدرامية، وبذلك تعطي الفرصة للتعبير بمفردات اللغة السينمائية الخالصة. إنها قصة الفلاح بوف (موم سوث) الذي يعيش مع زوجته أوم (بينج فان) في منزل صغير من منازل إحدى قرى كمبوديا، حيث يزرع الفلاحون الأرز، ويعيشون على حصاد الأرز، كما أنه طعامهم المفضل، إن لم يكن الوحيد، إلى جانب الأسماك التي يصطادونها من النهر.

يعاني بوف الفقر مثل غيره من الفلاحين. ولكنه يعاني أيضاً كثرة عياله، فهم سبعة، وكلهن من البنات. ويجاهد الرجل ليل نهار وتعاونه زوجته، ولكنه يمرض ويموت. وتحاول أوم أرملة بوف أن تحل محل زوجها، لكنها تفشل وتفقد عقلها. وتحاول الابنة الكبيرة سوكا (شيم نالين) ان تحل محل والديها، وترعى أخواتها. وتستمر الحياة بصعوبة هائلة.

تلك هي أحداث قصة الفيلم، ولكن الفيلم مثل كل الأفلام السينمائية الكبيرة لا يعبر عن معانيه من خلال أحداث القصة. وإنما أساساً من خلال أسلوبه في التعبير عنها. وهو أسلوب واقعي كلاسيكي صارم يقوم على التناسق والاتزان في التكوين والإيقاع، والسيطرة التامة على أحجام اللقطات والعلاقة بين الصوت والصورة. «أناس الأرز» هو هذه المشاهد لموسم الأرز، وموسم الحصاد، والشمس في الصيف والمطر في الشتاء. وهذه المشاهد لفلاحين وهم يقاومون فيضان النهر، والحشرات النهرية في وقت البذر، والعصافير في وقت الحصاد. في هذه المشاهد يعبر الفيلم عن معناه، عن الفلاح الذي يقاوم البؤس ويزرع الأرض، والذي قال عنه الشاعر محمود حسن إسماعيل يوماً «يضرب كفه في الأرض من ألم فتخضر».

ويولد هذا البؤس قسوة شديدة من ناحية أخرى تبدو عندما تفقد أوم عقلها، فيضعها أهل القرية في قفص من حديد. ويعبر الفيلم عن تقاليد الحياة الاجتماعية للسكان البوذيين، وخاصة في مشهد جنازة أوف. كما يعبر عن ثقافتهم المرتبطة بالبيئة فكل الأحداث تبدأ عندما يهاجم ذكر ثعبان الكوبرا أوم في الحقل، فتصاب بالذعر، وتسقط، ويتحمل أوف العمل وحده. وطوال الفيلم تنتظر أوم انتقام أنثى الكوبرا، ويكون هذا الانتظار من دواعي انهيارها.

ولا يعبر ريتي عن تقاليد شعبه، ولا يقدمها على أنها من «عجائب الشعب» ولا يقتصر الأمر على انتقام أنثى الكوبرا، ففي مشهد من مشاهد الليل نرى «البومة» تنعق فوق الأشجار أثناء مرض أوف فتخرج أوم، وتصرخ حتى ترحل البومة «نذير الشؤم» وفي الصباح يموت أوف.

وفي مشهد واحد يرى أوف أثناء مرضه «رؤيا» أو حلم. ويعبر ريتي بان في هذا المشهد عن «الخمير الحمر» الذي عانى منهم شخصياً مثل كل الشعب في كمبوديا. نرى مجموعة من المسلحين من «قطاع الطرق» يحرقون منازل القرية، ويطردون أهلها، وعندما يقاوم أوف يضربونه حتى الموت. ويصور المخرج المشهد في الليل بحيث يبدو أقرب إلى الكابوس المرعب وهو المشهد الوحيد في الفيلم الذي يدور خارج الزمن الحاضر. وربما يؤخذ على «أناس الأرز» أن مصوره الفرنسي جان بوكوين يتأثر في عمله بـ «الثقافة الفرنسية» خاصة في لقطات الحصاد التي تذكرنا بلوحات مونية التأثيرية المشهورة. ولكن ريتي بان يستخدم هذه الثقافة، تماماً كما استخدم رواية الكاتب الماليزي من أجل التعبير عن واقعه الخاص وثقافته الخاصة. وكل مبدع في العالم يملك كل ما سبقه من إبداع في كل الثقافات، وبقدر أصالته الذاتية بقدر ما يهضم أولا يهضم ذلك الإبداع. وقد أثبت ريتي بان في فيلمه الأول أنه هضم ثقافات الآخرين حتى أصبحت جزءاً من ثقافته.

الزمن

إذا كان المخرج السنغالي عثمان سمبين هو أكبر مخرجي السينما في إفريقيا السوداء، فإن المخرج المالي سليمان سيسي من أكثر مخرجي هذه المنطقة موهبة، ولا غرابة في أنه المخرج الإفريقي الوحيد الذي فاز بإحدى جوائز مهرجان كان. وهي جائزة لجنة التحكيم عن فيلمه الضوء عام ١٩٨٧.

بعد نحو ثماني سنوات يعود سيسي بفيلمه التالي «الزمن» إلى مسابقة كان ١٩٩٥ بالفيلم الوحيد الذي يمثل إفريقيا كلها (العربية والسوداء). لقد صور سيسي أول أفلامه القصيرة عام ١٩٦٥ أثناء دراسة الإخراج في معهد موسكو في نفس الوقت الذي كان يصور فيه سمبين أول أفلامه الطويلة وأول فيلم إفريقي طويل «السوداء الــ ...» فكلا المخرجين إذن من الرواد في قارتهما، ولكنهما من جيلين مختلفين تماماً، ولكل منهما خلفيته الثقافية المختلفة.

عثمان سمبين مولود في العشرينات، وشارك في الحرب العالمية الثانية مع القوات السنغالية التي كانت تحارب في صفوف الجيش الفرنسي، وهو أديب وروائي معروف، أما سيسي فهو من مواليد الأربعينات الذين كانوا في سن الشباب حين تحررت إفريقيا من الاحتلال العسكري الأجنبي في الستينات، وقد تخرج من معهد موسكو عام ١٩٦٨ بعد أن أخرج ثلاثة أفلام

تمثيلية قصيرة من إنتاج المعهد. وما زلت أذكر يوم عرض فيلمه الإفريقي الأول من إنتاج بلاده «خمسة أيام من حياة» (٤٠دقيقة) في مهرجان قرطاج في تونس عام ١٩٧٢.

كان الفيلم يعلن ميلاد مخرج موهوب من أول لقطة. وكان يعلن ميلاد جيل جديد من المخرجين الأفارقة يشغلهم التعبير عن واقع بلادهم، وعن ثقافتهم الخاصة، إذ كانت أغلب الأفلام الإفريقية في نهاية الستينات وبداية السبعينات تتناول العلاقة مع المستعمر من خلال إفريقي في فرنسا أو فرنسي في إفريقيا، أما «خمسة أيام من حياة» فكان عن حياة شاب من مالي عبر خمسة أيام في بناء كلاسيكي محكم، وأسلوب واقعي يرتفع إلى مستوى الشعر.

وفي أفلامه الروائية الأربعة من ١٩٧٥ إلى ١٩٨٧ (انتباه / العمل / الريح /الضوء) صنع سليمان سيسي سينماه الخاصة، وساهم في وضع السينما الإفريقية على خريطة السينما في العالم. وقد تطور في هذه الأفلام من التعبير عن الواقع الاجتماعي، ورفضه لهذا الواقع، وسعيه إلى تغييره في «انتباه» و«العمل» إلى التعبير عن خصوصية الثقافة الإفريقية في «الريح» و«الضوء» والتأكيد على أن هذه الثقافة حتى مكوناتها من الموروث الشعبي بما في ذلك طرق علاج بعض الأمراض لا تمثل «التخلف» في إفريقيا مقابل التقدم في أوروبا، وإنما تمثل ثقافة مختلفة.

وبعد ثلاثين سنة من إخراج فيلمه الأول يتناول سيسي في «الزمن» ولأول مرة في أفلامه العلاقة بين المواطن الإفريقي الأسود، والمحتل الأوروبي الأبيض من خلال سيناريو من تأليفه عن قصة فتاة سوداء من

جنوب إفريقيا. ولكن الفيلم مع الأسف يقل كثيراً عن مستوى أفلامه السابقة، ولا يعدو معالجة مبسطة إلى درجة التسطيح للقضية المركبة التي يتناولها.

إنه أول فيلم لمخرج إفريقي عن جنوب إفريقيا بعد التطورات السياسية الهائلة التي شهدتها في مطلع العقد الأخير من القرن العشرين، وانتخاب أول رئيس إفريقي أسود (نيلسون مانديلا) رئيساً للجمهورية. ومن المعروف أن شعب جنوب إفريقيا الأصلي حصل على ما حصل عليه من حقوق بعد كفاح طويل استمر طوال القرن تقريباً. وقد ظلت جنوب إفريقيا أثناء الحكم العنصري للأقلية البيضاء تعبيراً مكثفاً عن القهر الذي مارسه المحتل الأبيض إزاء مواطني البلاد الأصليين، ولكن التغيير الكبير الذي حدث في التسعينات لم يكن نتيجة كفاح الوطنيين فقط، وإنما كفاح البيض الذين رفضوا الحكم العنصري أيضاً ولو لم يكن دي كليرك لما أصبح مانديلا رئيساً للبلاد.

ويعبر سيسي عن هذا المعنى بوضوح في بداية الفيلم ونهايته، ففي البداية نرى الطفلة ناندي الإفريقية ابنة الفلاح الفقير الذي يستعبده صاحب المزرعة، ولكن ابنته الصغيرة تتعاطف مع ناندي، وعندما يأمر ابنه بجلد والد ناندي يرفض الصبي وينصاع رغماً عن إرادته. فهناك إذن جيل أصحاب المزارع الذين يمثلون العقلية العنصرية التقليدية، ولكن جيل أولادهم يرفض هذه العقلية، بل إننا من أول مشهد نرى فيه الإقطاعي العنصري نرى أيضاً من جيله رجلاً آخر قرر الهجرة من جنوب إفريقيا لأنه لم يعد يحتمل العنصرية ضد السود. وعندما يسأله الإقطاعي ممن تخاف يقول أخاف من

مواجهة نفسي، وفي نهاية الفيلم تلتقي ناندي الشابة مع ابنة الإقطاعي في مطار جوهانسبرغ بالمصادفة، وتقول لها الفتاة البيضاء إنها مثلها من جنوب إفريقيا، ولا تنتمي إلى أي بلد آخر.

يمر الزمن وتكبر الطفلة ناندي، وفي يوم تخرج للنزهة على الشاطىء مع والدها وشقيقها، ولكن الشاطئ مخصص للبيض فقط،هكذا يقول لهم الشرطي الأبيض شاهراً سلاحه، وعندما يشعر الطفل بالخطر يجري مذعوراً ويجري وراءه والده، فيطلق الشرطي الرصاص، ويقتلهما، وتتقدم ناندي نحوه وتسقطه من على ظهر جواده، وتطلق عليه الرصاص، وتقتله، وتتمكن ناندي من الهرب إلى غرب إفريقيا، وتلتحق بالجامعة وتحصل على درجة الدكتوراه، وتتزوج من أحد شباب المدينة الأثرياء وتغلق الدائرة عندما تلقى ناندي مع طفلة صغيرة تعاني الجوع في الصحراء القاحلة، وعندما تقرر ناندي العودة إلى جنوب إفريقيا تأخذ معها الطفلة، ولكن الشرطة البيضاء تمنع دخول الطفلة لأنها غير مسجلة على جواز سفر ناندي.

وفي المواجهة بين ناندي وابنة الإقطاعي في المطار ترفض ناندي إقامة أي علاقة مع الفتاة التي تكاد تتوسل إليها لكي تغلق صفحة الماضي وينتهي الفيلم بمشهد ترحيل الطفلة عنوة، وعلى إحدى ممرات المطار تندفع الطفلة نحو ناندي، ويغمر الضباب الجميع.ونهاية الفيلم على هذا النحو تشير بوضوح إلى أن التغيير السياسي الكبير في جنوب إفريقيا لا يعني أن كل شيء أصبح على ما يرام، ولا يعني أن من الممكن طي صفحة الماضي على الأقل بالنسبة للأجيال التي عاشت هذا الماضي، ومشهد المواجهة بين الفتاة

السوداء والفتاة البيضاء لا يدين ناندي كما يبدو للوهلة الأولى، ولكنه يحذر من امتداد السم العنصري من الجلادين إلى الضحايا.

وتبدو سطحية المعالجة في افتقار السيناريو إلى التحليل السياسي لأصول العنصرية البيضاء تجاه السود في إفريقيا، وإحالة الأمر إلى الطبيعة البشرية حسب المشهد الافتتاحي الذي تروي فيه جدة ناندي لأحفادها قصة الخلق من منظور التراث الشعبي الإفريقي، وكيف أن الإنسان لا يختلف عن الحيوان، كما تبدو هذه السطحية في رسم شخصية الإقطاعي على نحو كاريكاتوري، فنراه مثلاً يقتل الدجاجة بالرصاص، ثم يجمع الفلاحين السود، ويسألهم من سرق الدجاجة، فضلاً عن الإخراج الركيك لهذه المشاهد، والذي يؤكد العلاقة العضوية بين إخراج كل مشهد وبين محتواه. ولا تقل السطحية في رسم شخصية ابنة الإقطاعي، فنحن لا نرى تحولها درامياً، وكذلك شقيقها الذي لا نراه في شبابه على الإطلاق، فهذه الأسرة البيضاء ظلت تعبيراً مجرداً عن أفكار، وليست شخصيات درامية.

ويفيض حوار الفيلم بالعبارات الفجة المباشرة، والكليشيهات الممجوجة والشعارات الزاعقة من قول زوجة الإقطاعي إن السواد خطأ من الطبيعة إلى حوار الجدة مع رجل الدين المسيحي إلى حوار ناندي مع ابنة الإقطاعي في المطار، ومن حوار ناندي مع الشرطي القاتل على الشاطئ إلى حوارها مع رجال ونساء الشرطة احتجاجاً على رفض دخول الطفلة. ويحفل الفيلم باستطرادات طويلة تزيد عن نصف الساعة على الأقل، وخاصة في مشاهد التعبير عن موضوع رسالة الدكتوراه التي قدمتها ناندي عن القناع الإفريقي ودلالاته والتي تبدو مثل فيلم تسجيلي داخل الفيلم.

وكل قصة الطفلة التي تعثر عليها ناندي في صحراء الجوعى إنما هي لإثبات الفكرة التي يبدأ بها الفيلم قبل العناوين: إن الدائرة هي الشكل المكتمل (الطفلة ناندي في البداية، وطفلة مثلها في النهاية).

وإلى جانب التناقض بين هذه الفكرة وبين موضوع الفيلم، إذ تنكسر الدائرة العنصرية في النهاية، جاء التعبير عنها غاية في التعسف الدرامي، وليس مثل أفلام أخرى جعلت من اكتمال الدائرة تعبيراً عن الفشل، أو الدعوة إلى التغيير.

وفي فيلم «الزمن» عدة مشاهد من العالم الفني الذي أبدعه سيسي مثل مشهد البداية بعد العناوين قبل أن تروي الجدة حكايتها، حيث نرى الصحراء ونسمع صدى الصحراء يطن في آذان من يتوغل فيها (سراب صوتي مثل سراب الصحراء المرئي) والمشهدين اللذين تدافع فيهما ناندي عن بقائها ضد كلب الإقطاعي الشرس، وضد الشرطي القاتل على الشاطئ، ففي المشهد الأول تنظر إلى الكلب حتى يتراجع في لقطة بالحركة البطيئة وفي المشهد الثاني تنظر إلى حصان الشرطي، ونرى صورتها منعكسة في عين الحصان حتى يسقط راكبه على الأرض، فتتمكن منه ناندي. وهناك أيضاً مشاهد أحلام الطفلة ناندي ومركزها الشجرة العملاقة، ومشهد إطلاق الساحر العجوز للأسد، حيث ترى ناندي نفسها في طفولتها خلف النار. ولكن هذه المشاهد التي يعلن فيها المخرج عن حضوره لا تنقذ الفيلم من نقاط الضعف الفنية المتعددة.

تصادم

عرض مهرجان كان ١٩٩٦ في مسابقة الأفلام الطويلة الفيلم الكندي «تصادم» إخراج دافيد كروننبرج، وهو فيلم ليس له مثيل في تاريخ المهرجان، بل وفي تاريخ السينما، وذلك من حيث جرأته في التعبير عن الجنس والعنف. الكثيرون اعتبروا الفيلم فضيحة المهرجان، والقنبلة التي انفجرت على شاشاته، ولكن الفضيحة الحقيقية في الفيلم ذاته، والذي يعبر عن مصير الإنسان في عالم بلا قيم.

في يوم ١٥ مايو ١٩٩٦ احتفل كروننبرج أثناء المهرجان بعيد ميلاده الثالث بعد الخمسين، وقد جاء إلى السينما من الأدب حيث درس الأدب الانكليزي في كلية الآداب جامعة تورنتو، وتخرج عام ١٩٦٧. وبعد أن أخرج فيلمين تمثيليين قصيرين أثناء دراسته، أخرج ١٥ فيلماً تمثيلياً طويلاً في الفترة من عام ١٩٦٩ إلى عام ١٩٩٤، ثم أخرج «تصادم» عام ١٩٩٥.

عرف عن دافيد كروننبرج أنه من مخرجي ما يسمى أفلام «الرعب»، والبعض اعتبره من مخرجي «الفانتازيا»، ولكن وبغض النظر عن «التصنيف»، ورغم أهميته بالنسبة للتحليل النقدي، يظل الفنان المؤثر أكثر من غيره هو الذي يسبق النقد، ويستعصي على «التصنيف» الذي يحتمي به

العديد من النقاد من باب الاستسهال. وأفلام كروننبرج، وأحدثها «تصادم» من الأفلام التي تستعصي على «التصنيف»، أو بالأحرى يحد من تلقيها أن توضع في أطر جامدة.

كتب كروننبرج سيناريو «تصادم» عن رواية بنفس العنوان للكاتب الانجليزي جيمس بالارد صدرت لأول مرة عام ١٩٧٣. وهذا هو الفيلم الثالث للمخرج المأخوذ عن رواية أدبية، فقد سبق وأخرج «منطقة الموت» عن رواية ستيفن كنج عام ١٩٨٤، و«الغذاء العاري» عن رواية وليم بوروجس عام ١٩٩٢. ومن أهم أفلامه أيضاً «مكالمات قاتلة» عام ١٩٨٨، وكلا من «مكالمات قاتلة» و«الغذاء العاري» من تصوير بيتر شوتيزكي مصور «تصادم» وأغلب روايات بالارد تنتمي إلى أدب الخيال العلمي، و«تصادم» الفيلم الثاني الذي يعد عن إحدى رواياته بعد «إمبراطورية الشمس» إخراج ستيفن سبيلبرج عام ١٩٨٧، وهي ليست من روايات الخيال العلمي، وإنما شبه سيرة ذاتية للكاتب في صباه. وبينما تدور أحداث رواية «تصادم» في مدينة «غربية» ما في المستقبل القريب، تدور أحداث الفيلم في مدينة «غربية» ما أيضاً، ولكن الزمن قد يكون الحاضر، أو المستقبل القريب.

«تصادم» (الرواية وكذلك الفيلم) صرخة تحذير من المصير الذي يمكن أن ينتهي إليه الإنسان في ظل «الحضارة» الغربية التكنولوجية، وكلمة «الحضارة» هنا بين قوسين عن عمد. ففي عالم تنتفي فيه كل القيم، ولا توجد به أيه عوائق أخلاقية، يرتد الإنسان إلى أصوله الوحشية الأولى، وتنطلق غرائزه الكامنة من دون حدود أو قيود. إن فيلم كروننبرج على عكس ما يبدو من ظاهره فيلم أخلاقي تماماً لأنه ينفر المتفرج من العالم الذي يشاهده، ويثير

فزعه ورعبه من هذا العالم الذي يطلق كل الغرائز الإنسانية، وما كانت «الحضارة» إلا للحد من سيطرة هذه الغرائز. ولا يستمد الفيلم أهميته من التعبير عن هذا المعنى، وإنما من أسلوب التعبير عنه، وهو أسلوب سينمائي خالص ولنضع خطاً تحت كلمة سينمائي، وتحت كلمة خالص.

الفيلم مأخوذ عن عمل أدبي، ولكن السيناريو لا يقرأ وإنما يرى على الشاشة ويقرأ بلغة السينما لأنه مكتوب بأسلوب سينمائي خالص ونقي. ومفتاح الخصوصية في «تصادم» أنه يصور «العادي» بأسلوب غير عادي من حيث المكان الذي يدور فيه الحدث العادي، ومن حيث الإضاءة، والألوان، والعلاقة بين اللقطة السابقة والتالية، والعلاقة بين الصوت والصورة. وبقدر براعة المخرج في إدارة الممثلين، واختيار زاوية التصوير، والحركة داخل اللقطة، بقدر براعة مدير التصوير بيتر شوتيزكي، والمونتير رونالد ساندرس، ومؤلف الموسيقى هوارد شو، حيث تتكامل المفردات اللغوية التي اختارها صانع الفيلم في تجسيد العالم الكابوسي الذي يعبر عنه.

لا توجد «حكاية» يمكن أن تروى، وإنما خمس شخصيات تتصادم كما تتصادم، السيارات، وهي من الرموز الواضحة للتكنولوجيا الغربية في القرن العشرين.

جيمس بالارد (جيمس سبادر) وزوجته كاترين (ديبورا أونجر)، والدكتورة الطبيبة هيلين (هولي هنتر) التي لقي زوجها مصرعه أمام عينها في حادث بين سيارته وسيارة بالارد، وفوجان (الياس كوتياس) الباحث العلمي والمصور الفوتوغرافي، والذي نراه في المستشفى مع هيلين أثناء علاج بالارد من جروح أصابته في الحادث، ثم جابرييلا (روزانا اركويت) إحدى ضحايا حوادث السيارات، والتي تعيش داخل أجهزة معدنية تربط أوصالها.

تحمل الشخصية الرئيسة بالارد اسم المؤلف في الرواية والفيلم لتجعل منه البطل والشاهد في آن واحد، ويشترك ممثل الشخصية في الفيلم مع المؤلف في الاسم الأول (جيمس)، وقد جعله كروننبرج البطل والشاهد أيضاً، وذلك بقطع الأحداث عدة مرات لنرى تصوير الفيلم في الاستوديو، أو خارجه. وهذه المشاهد لا تقوم بتغريب المتفرج، ووضع مسافة ذهنية بينه وبين الشاشة فقط، وإنما تقوم أيضاً بالتأكيد على اختلاط الواقع مع الخيال، والتعبير عن فكرة «اللعب» في الفن. وقد تبدو السيارات رمزاً مبسطاً للانجاز التكنولوجي الغربي في القرن العشرين، ولكن أسلوب كروننبرج جعلها رمزاً ربما أقوى وأعمق من الرواية، وهو بذلك استخدم الفرق بين أن تقرأ، وتتخيل، وبين أن تشاهد الخيال مجسداً بكل تفاصيله في السينما.

لقد رأينا السيارات في كل الأفلام من قبل وسيلة لراحة الإنسان في الانتقال، ومكاناً جديداً للقاء العشاق، ويقول ماركيوز إن ثورة الشباب في أمريكا بدأت في المقاعد الخلفية للسيارات، وهو ما عبر عنه جورج لوكاس في فيلمه الكلاسيكي «أمريكان جرافتي»، وفي كل أفلام هيتشكوك نرى السيارة تقوم بدور رئيسي في كشف المكان، والاتصال بين الشخصيات، ولكن السيارات في فيلم كروننبرج وحوش حديدية قاتلة، حيث لا نرى أحداً يموت خارجها، وبديل للبيت والفراش (يقول فوجان في منزله هذا معملي ولكن السيارة هي بيتي). إنها الآلة التي صنعها الإنسان لخدمته، فتحولت إلى وحش يدمره.

في فيلم «تصادم» لا نرى أحداً يمارس عمله، أو يمارس أياً من أمور الحياة اليومية العادية، ولا نرى «المجتمع» إلا سيارات في الشوارع. والمرة الوحيدة التي يظهر فيها البشر نراهم من بعيد في الظلام وهم يتفرجون على حادث سيارة السباق التي كان يقودها جيمس دين، وانقلبت وأدت إلى موته

عام ١٩٥٥. ويقوم فوجان بتمثيل هذا الحادث في إطار «أبحاثه» عن السيارات والتكنولوجيا والجنس والموت. وفوجان شخصية سادية أقرب إلى الجنون، وهو يقتل إحدى العاهرات، ويدخل في مطاردة بالسيارات مع جيمس الذي يتمكن من دفعه حتى تنقلب السيارة، ويموت، كما يدخل جيمس في مطاردة أخرى مع كاترين، ويتمكن من دفعها بدورها حتى تنقلب السيارة، ونراهما معاً في اللقطة الأخيرة، وهو يقترب منها والسيارة مقلوبة، وهي ملقاة على جانب الطريق تنزف، ويطلب منها المضاجعة للمرة الأخيرة، وتبتعد الكاميرا عنهما إلى أعلى، وهي الحركة الوحيدة من نوعها من الفيلم، والتي توحي بالخروج من هذا العالم، بقدر ما توحي اللقطة الأولى بالدخول إليه، وهي لقطة لمخزن طائرات تدخل إليه كاترين، وتلتصق بالسطوح المعدنية للطائرات في شبق وتستسلم لرجل يدخل إلى المخزن، ولا نرى وجهه.

نرى كاترين مع هذا الرجل، ثم جيمس في الاستوديو مع مساعدة تصوير آسيوية في حجرة الكاميرا، ثم جيمس الشخصية الدرامية مع زوجته كاترين، وذلك قبل وقوع حادث التصادم الذي يربط بين جيمس وكاترين والشخصيات الثلاث الأخرى بعد ذلك. وتقوم العلاقات بين الجميع: جيمس مع هلين، وهيلين مع فوجان، وكاترين مع فوجان، وجيمس مع جابرييلا، وتصعد إلى ذروتها بالعلاقة بين جيمس وفوجان ثم بين هيلين وجابرييلا. تختفي كل الحدود بين الطبيعي والشاذ، وبين المشروع وغير المشروع، ويبدو البشر مثل الحيوانات تماماً وقد عادوا إلى الغابة، ولكن حتى من دون قانون الغابة. ويبدو المعنى الأخلاقي لهذا العمل الفني في الحزن العميق الذي نراه على وجوه جميع الشخصيات طوال الفيلم: إنهم يفعلون كل ما يريدون، ولكن أحداً منهم لا يعيش بهجة الحياة الحقيقية.

وجود

فيلم «وجود» إخراج دافيد كروننبرج، هو أول فيلم كندي عُرض في مصر.

دافيد كروننبرج الضلع الثالث في المثلث الذهبي من فناني السينما الذين ساهموا أكثر من غيرهم في وضع السينما الكندية التمثيلية على خريطة السينما في العالم مع دينس أركان وآتوم إيجويان الذي ولد وشب في مصر. وقد ظل الإنتاج السينمائي في كندا لأكثر من نصف قرن يقوم على الأفلام التسجيلية وأفلام التحريك حتى إن كندا تُعتبر أعظم بلدان الغرب في إنتاج هذين النوعين من الأفلام طوال هذه الفترة.

ولا شك أن تأخر إنتاج الأفلام التمثيلية الطويلة في كندا يرجع إلى ارتباط سوق السينما فيها بسوق السينما في الولايات المتحدة الأمريكية ارتباطاً وثيقاً حتى إن المقصود من تعبير السوق الأمريكي حتى الآن دور العرض في البلدين، أو على الأقل يمكن أن يكون هذا أحد أسباب التأخر في إنتاج ذلك النوع من الأفلام.

ولد دافيد كروننبرج عام ١٩٤٣ في تورونتو، وتخرج في قسم الأدب الانكليزي بجامعتها، و«الوجود المدمر» الذي عُرض لأول مرة في مهرجان برلين عام ١٩٩٩ حيث فاز بجائزة خاصة، فيلمه التمثيلي الطويل الخامس عشر منذ عام ١٩٦٩. أي أنه أخرج ١٥ فيلماً في ٣٠ سنة بواقع فيلم كل

سنتين إلى جانب فيلمين قصيرين بدأ بهما حياته الفنية عامي ١٩٦٥، ١٩٦٦، وهما «تحول» و«من الأنبوب».

يمكن القول إن دافيد كروننبرج عبر كما لم يعبر مخرج آخر عن قضية علاقة الإنسان بالثورة التكنولوجية التي تُعتبر أهم وأخطر ثورات الإنسان ربما في كل تاريخه. وقد وصل إلى ذروة التعبير عن هذه القضية في فيلمه «تصادم» عام ١٩٩٦ الذي فاز بجائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان كان ذلك العام، وفي فيلمه التالي مباشرة «وجود» يواصل التعبير عن نفس القضية، وإن لم يصل إلى نفس المستوى الفني الرفيع الذي وصل إليه في «تصادم»، وكان أول فيلم من إخراجه يوافق على عرضه في مسابقة دولية.

«وجود» أول فيلم يكتبه كروننبرج للسينما مباشرةً منذ «فيديو روم» عام ١٩٨٢. ويجمع بين الفيلمين أنهما يتناولان أكثر ثمار الثورة التكنولوجية شيوعاً بين الناس: الفيديو في الفيلم الأول، والكمبيوتر في الفيلم الثاني.وتدور أحداث فيلم «وجود» في المستقبل القريب في كندا حيث يمكن اعتباره من أفلام الخيال العلمي رغم تصنيفه رسمياً كوميديا بوليسية، فلا شيء يمكن أن يثير الضحك في الفيلم. وليس فيه شيء من عناصر الأفلام المسماة بوليسية وأهمها أن يتابع المتفرج الكشف عن أبعاد جريمة ما.

يتناول الفيلم ألعاب الكمبيوتر، وبالتحديد ما يُطلق عليه «الحقيقة المتخيلة»، وكيف يمكن أن تتطور إلى حد يختلط فيه الواقع بالخيال ويفقد الإنسان إنسانيته. ولكن المخرج المؤلف لا يدافع عن الإنسان، وإنما «يقرر» فقط ما يمكن أن يصل إليه من «وجود» مزيف يؤدي بمن يطلق عليهم جماعة »الواقعيين» إلى إصدار «فتوى» بقتل مخترعي الألعاب مستخدماً التعبير الإسلامي كما هو.

يعبر كرونبرج عن هذه الرؤية الكالحة للمستقبل القريب من خلال إليجرا جيللر (جينفر جاسون لي) مخترعة الألعاب، والتي يبدأ الفيلم وهي تقدم لعبتها الجديدة «وجود»، والتي تقوم على وصل جهاز معين بالجهاز العصبي للإنسان، على مسرح الشركة التي تسوق اللعبة وتستثمر فيها ٣٨ مليون دولار. وأثناء تقديم اللعبة يحاول أحد «الواقعيين» اغتيال المخترعة، ولكن تيد بيكول (جوديلاو) أحد الحراس يرديه قتيلاً، ويأخذها في سيارة ويهرب بها بعيداً حتى ينقذها.

في السيارة تطلب إليجرا من تيد أن يستخرج الرصاصة من كتفها، وهنا نكتشف أن رصاص المسدس الغريب الذي استخدمه القاتل أسنان بشرية. ومع هذا الاكتشاف المذهل تبدأ رحلة إليجرا وتيد في عالم يدور فيه الصراع بين شركات الألعاب من ناحية، وبين البشر العاديين ومخلوقات الألعاب من ناحية أخرى، والذين يبدون أقرب إلى الروبوت في حواراتهم الجاهزة التي يرددونها وهم لا يدركون معنى ما يقولونه. مثل عامل محطة البنزين جاس (وليم دافو) الذي يركع على ركبتيه ويقبل قدمي إليجرا عندما يتعرف على شخصيتها، ثم يحاول قتلها عندما يعرف أن هناك مكأفاة ٥ مليون دولار لمن يقتلها. ومثل العمال في «مصنع» للأسماك.

ورغم أن تيد «واقعي» يقاوم بشدة ربطه باللعبة مع إليجرا، إلا أنها تنجح في إقناعه، ونراها تدمره وهو الذي أنقذها. وينتهي الفيلم في نفس قاعة المسرح التي بدأت فيها الأحداث عند تقديم اللعبة الجديدة، فلا نعرف هل ما شاهدناه كان حقيقياً أم من «الحقيقة المتخيلة».

الإجابة في مقدمة الفيلم مع العناوين حيث نرى لقطات تجريدية غامضة لصور وخرائط وبعض من رسوم الكهوف وهي رسوم الإنسان الأول وكلها على مياه متحركة، والماء هو أصل «الوجود» الحقيقي وليس المتخيل، ولكن كلاهما عند كروننبرج غامض، مثل غموض اللقطات – اللوحات التجريدية التي يفتتح بها فيلمه. ومع استخدام فنان السينما لموسيقى من تأليف هوارد شور، وألوان ليست بالألوان وإنما أقرب إلى مسخ الألوان حيث قام بيتر سوشتزكي بالتصوير، ومع الألعاب التي تثير الإشمئزاز بكل معنى الكلمة، والتي صممها أستاذ المؤثرات جيم إيزاك، تتأكد رؤية كروننبرج العدمية المخيفة.

كيني وآدامز

عرض في مسابقة مهرجان كان ١٩٩٧ فيلم «كيني وآدامز» إخراج إدريسا اودراوجو، والفيلم منسوب إلى بوركينا فاسو بلد مخرجه، وإن كان إنتاجاً فرنسياً كندياً مشتركاً، الفيلم على أية حال إفريقي بموقع تصويره في زيمبابوي وتعبيره عن ثقافة مخرجه الذي يعد من أهم مخرجي السينما في إفريقيا السوداء.

ولد اودراوجو عام ١٩٥٤ ودرس السينما في واجادوجو عاصمة بلاده وفي باريس وأخرج في السنوات العشر من ١٩٨٧ ستة أفلام طويلة وأربعة أفلام قصيرة، وكان قد بدأ حياته الفنية عام ١٩٨١ بإخراج خمسة أفلام قصيرة. عرض فيلم اودراوجو الأول «الاختيار» في أسبوع النقاد عام ١٩٨٧، وعرض فيلمه الثاني «يا جدتي» في نصف شهر المخرجين عام ١٩٨٩، وعرض فيلمه الثالث «القانون» في مسابقة كان ١٩٩٠ حيث فاز بجائزة لجنة التحكيم، وعرض فيلمه الرابع «صامبا تراوري» في مهرجان برلين ١٩٩٣ حيث فاز بالدب الفضي، وعرض فيلمه الخامس «صرخة القلب» في برنامج «نظرة خاصة» في مهرجان كان ١٩٩٥، ثم جاء فيلمه السادس لتمثيل سينما إفريقيا السوداء في دورة اليوبيل الذهبي لمهرجان كان.

«كيني وآدامز» أحد أربعة أفلام طويلة من إفريقيا السوداء في مهرجان كان ١٩٩٧ ففي أسبوع النقاد عرض من مالي «فراو: أم الرمال» إخراج عبدولاي اسكوفاري، وفي نصف شهر المخرجين ثلاثة أفلام:من مالي «تافي فانجا» إخراج إدراما درابو، ومن بوركينا فاسو «بوديام» إخراج جاستون كابوريه، ومن غينيا – بيساو «المصير» إخراج محمد كامارا. والأخير إلى جانب فيلم النقاد من بين ٢٣ فيلماً في برامج المهرجان تسابقت للفوز بجائزة الكاميرا الذهبية لأحسن مخرج في فيلمه الطويل الأول. وهذا العدد الكبير نسبياً من أفلام إفريقيا السوداء في برامج المهرجان يعكس نمو الإنتاج في هذه المنطقة من العالم وخاصة إذا علمنا أن هناك فيلماً واحداً فقط من أمريكا الجنوبية من الأرجنتين. صحيح أن برامج مهرجان كان ليست المقياس الوحيد للسينما في العالم، ولكنها مقياس أساسي وصحيح. إن إنتاج إفريقيا السوداء يتم بدعم من أوروبا وخاصة فرنسا ولكنه يظل إفريقياً أسود.

يعتبر «كيني وآدامز» الذي عرض لأول مرة في افتتاح مهرجان واجادوجو في مارس ١٩٩٧ بداية مرحلة جديدة في سينما إفريقيا السوداء، فهو أول فيلم ينطق بالانجليزية لمخرج ينتمي إلى إفريقيا الناطقة بالفرنسية، وأول فيلم لمخرج إفريقي أسود توزعه شركة أمريكية (بولجرام)، والأهم من هذا وذاك أنه يتبع الأسلوب الهوليودي في السرد، ويعتبر من الإنتاج الكبير نسبياً حيث صور بالألوان للشاشة العريضة.

وترتبط هذه المرحلة الجديدة من تطور السينما في إفريقيا السوداء بإنهاء التمييز العنصري في جنوب إفريقيا وبالتالي إنهاء عزلة البلد الكبير عن باقي إفريقيا وإدماج صناعته السينمائية الناطقة بالانجليزية، وهي أكبر

صناعات السينما في إفريقيا السوداء وأكثرها عراقة في صناعات السينما الناشئة في أغلب البلدان الإفريقية السوداء. ونحن نؤكد هنا على تعبير إفريقيا السوداء، ولا نكتفي بكلمة الإفريقية نظراً لوجود ثقافة أخرى في القارة هي الثقافة العربية في مصر والسودان والصومال وجيبوتي وبلدان شمال إفريقيا.

في مكان ما في إفريقيا السوداء من دون تحديد واضح تدور أحداث الفيلم في قرية ما في الزمن الحاضر حيث نرى كيني (فوسي كونيني) وآدامز (دافيد مولوكي) وهما صديقان حميمان، الأول متزوج من عايدة (ناثاني موسيش) ولهما فتاة في العاشرة والثاني أعزب يحلم مع صديقه بالذهاب إلى المدينة والتخلص من الفقر. ويتجسد هذا الحلم في عملهما بدأب على تركيب سيارة من بقايا السيارات وقطع الغيار المستهلكة لتكون نقطة البدء. وذات يوم يأتي من المدينة عمال إحدى الشركات لتقطيع الأحجار من الجبل-، ويختار رئيس العمال بن (جون كاني) كيني وآدامز للعمل معه من بين فلاحي القرية، وترتاح عايدة إلى عمل كيني الجديد حتى يكف عن فكرة الهجرة إلى المدينة. ويرتبط آدامز بعلاقة مع العاهرة بينجا (نيتسالي شويندر) تحاول بينجا إبعاد آدامز عن كيني حتى تسيطر عليه، بل تدفعه إلى سرقة مخازن الشركة من أجل المال، ولكن كيني يتمكن من تسوية الموقف.

وعلى طريقة ياجو في مسرحية «عطيل» يوعز آدامز لصديقه أن عايدة تخونه مع بن حتى يدفعه للسفر إلى المدينة، ولكن كيني يدرك الحقيقة قبل فوات الأوان، ويشعر آدامز بالذنب حتى إنه ينتحر بقيادة السيارة

والاندفاع بها لتصطدم بإحدى الأشجار فتحترق، ويموت داخلها. وتبدو النار المشتعلة في السيارة في اللقطة الأخيرة تعبير واضحاً عن مضمون الفيلم ضد الهجرة من القرية إلى المدينة وكذلك ضد التلفيق بين الثقافة الإفريقية والثقافة الغربية، وإن كانت السيارة الملفقة أو غير الملفقة تعبيراً ساذجاً عن الثقافة الغربية.

لا تقتصر السذاجة على «رمز» السيارة فقط، فالفيلم لا يعدو ميلودراما ساذجة على الطريقة الهوليودية في الأربعينات تفتقد السيناريو المحبوك، ويفقد معها أودراوجو أسلوبه الخاص في التعبير من أجل أن يصبح في السوق «العالمي» الناطق بالانجليزية.ولعل ما يتميز به الفيلم الأداء التمثيلي الجيد وخاصة فوسي كونيتي في دور كيني ودافيد مولوكي في دور آدامز، وكلاهما من الممثلين المحترفين في جنوب إفريقيا الذين يعملون لأول مرة مع مخرج إفريقي.

الإرهابية

فاز الفيلم الهندي الأمريكي المشترك «الإرهابية» إخراج سانتوش سيفان بثلاث جوائز في مهرجان القاهرة ١٩٩٨ (الهرم الذهبي – أحسن إخراج – جائزة لجنة التحكيم الخاصة لممثلة الدور الأول عائشة دراكار)، وقد فاز عن جدارة، فهو تحفة فنية رائعة تعلن مولد شاعر سينمائي كبير من الهند.

سانتوش سيفان أحد كبار مديري التصوير في السينما الهندية، و"الإرهابية" الذي ينطق بلغة التاميل، فيلمه التمثيلي الطويل الأول كمخرج، وقدكتب قصته وصوره وأخرجه واشترك في السيناريو مع رافي ديسباندي وفيجاي دفيشاور وقام بالمونتاج سيركار براساد. وعندما تقدم سيفان إلى مؤسسة دعم الأفلام الفنية في الهند رفضت اللجنة دعم الفيلم بسبب عدم إدانته حركة التاميل التي تعمل للانفصال عن الهند. وفي المهرجان القومي للأفلام الهندية عام ١٩٩٨ عن أفلام عام ١٩٩٧ فاز «الإرهابية» بجائزة أحسن فيلم وأحسن مونتاج. وعندما عرض لأول مرة في مهرجان تورنتو بكندا في سبتمبر ١٩٩٨ وهو مهرجان من دون مسابقة، اختارته إدارة المهرجان الكندي للعرض في برنامج «اكتشافات»، واعتبره الناقد ايدي كوكريلفي «فارايتي» عدد ٥ أكتوبر «من الأفلام التي سوف تسعى إليها المهرجانات الباحثة عن أفلام متفردة من هذا الجزء من العالم».

ولعل الموقف الهندي «الرسمي» من الفيلم وراء عدم ترشيحه للعرض في أحد المهرجانات الكبرى (برلين وكان وفينسيا) وكان ذلك من حسن حظ دورة مهرجان القاهرة ١٩٩٨، والتي أصبحت دورة سانتوش سيفان بحق.

رفض دعم سيناريو «الإرهابية» تعبير نموذجي عن اللجان البيروقراطية التي تتعامل مع الأفلام من سطحها الخارجي. فالقراءة الصحيحة للفيلم بأي مقياس من مقاييس تقويم الأفلام لا يمكن أن تؤدي إلى اعتباره مناصراً لحركة التاميل. فهو ليس من الأفلام السياسية رغم أنه يتناول قضية سياسية. وربما يؤخذ ذلك على الفيلم تطبيقاً لمقولة برخت لا تصنعوا الأفلام السياسية بشكل غير سياسي، فالقضية السياسية في الفيلم ليست إلا وسيلة أو شرطاً (ميتا فور) للتعبير عن معنى الفيلم الذي يتجاوز تلك القضية إلى آفاق إنسانية أرحب وأعمق.

في مناطق كثيرة من العالم المعاصر، وفي فترات كثيرة من التاريخ، هناك حركات سياسية تسعى للانفصال عن دولة كبيرة، أو تسعى للاستقلال. وسواء أكانت هذه الحركات على حق أم على باطل من وجهة النظر هذه أو تلك، فهناك مواقف وعبارات تتردد دائماً عند تناول هذه الحركات السياسية في الأعمال الدرامية حتى أصبحت أقرب إلى الكلشيهات.وقد تعمد سانتوش سيفان والكاتبان اللذان تعاون معهما في كتابة السيناريو والحوار استخدام كل هذه الكلشيهات لتعميم الموضوع، أي حتى يشعر المتفرج أن المقصود ليس حركة سياسية معينة، وإنما أي حركة مماثلة تسعى للانفصال أو الاستقلال، ولذلك فهو لا يناقش أبعاد هذه الحركة. كما تعمد عدم تأييد أو إدانة الحركة لنفس السبب، لأنه لا يصنع فيلماً سياسياً.

الإرهاب مسألة نسبية، والمثال واضح قضية فلسطين، فعندما كانت الحركة الصهيونية تسعى لإقامة إسرائيل على أرض فلسطين لجأت إلى الإرهاب، ومنذ أن بدأت الحركة الفلسطينية السعي لإقامة دولة فلسطين على أرضها اعتبرتها إسرائيل حركة إرهابية. ولكن فيلم «الإرهابية» لا يناقش من هو الإرهابي، ومن هو غير الإرهابي، وإنما يتجاوز ذلك إلى التعبير عن قيمة الحياة في مواجهة الموت، وينتصر للحياة. وربما يفسر البعض هذا الموقف على أنه يساوي بين المعتدي والمعتدى عليه، وإنه موقف مثالي ولا علاقة له بالواقع. وهذا صحيح، فصانع الفيلم فنان وشاعر، وإذا كانت السياسة هي فن الممكن، فموضوع الشعر هو المستحيل، والشعر أعلى المراحل التي يمكن أن يصل إليها أي عمل من أي من الفنون.

يختار سانتوش سيفان بطلته امرأة إرهابية، لأن المرأة هي التي تحمل وتلد حيث يصنع الله سبحانه وتعالى الحياة داخلها، وهذا هو المقصود باختيار الفنان لبطلته من النساء وليس الرجال. فليس المقصود إنها ضعيفة، إذ قامت بثلاثين عملية إرهابية، ويبدأ الفيلم وهي تقتل أحد جرحى المعارك مع الجيش الهندي، وزميلة لها تمشط شعرها وتقول لو كنت رجلاً لتزوجتك. إنها مالي التي لم تصل بعد إلى سن العشرين، والتي استشهد شقيقها في القتال،وكان والدها شاعراً وطنياً معروفاً، والتي يتم اختيارها لاغتيال شخصية سياسية كبيرة في عملية انتحارية حيث تتحول إلى قنبلة بشرية بوضع حزام من الديناميت حول بطنها.

ينتهي الفيلم بتراجع مالي عن تنفيذ االعملية في آخر لحظة. وبين البداية والنهاية يقدم فنان السينما الهندي درساً شكسبيرياً في أصول الدراما الشعرية.

إننا في البداية نتابع كيف ستنفذ مالي عملية الاغتيال، وفي منتصف الفيلم يبدأ تردد مالي، فيصبح السؤال هل ستنفذ العملية أم تتراجع عن تنفيذها، ويظل المتفرج حتى النهاية بين الاحتمالين من دون تغليب أحدهما على الآخر. والدرس هنا في تحول الشخصية من النقيض إلى النقيض بأسلوب معين، ونجاح الفنان يكمن في أن هذا الأسلوب ذاته هو المعنى، وتلك أعلى درجات الاكتمال الفني. المؤلف السينمائي هو صاحب الأسلوب الخاص في التعبير سواء اكتفى بالإخراج أم اشترك في عناصر أخرى كالتصوير والسيناريو والمونتاج، ونحن أمام مؤلف سينمائي كتب القصة واشترك في السيناريو والحوار وقام بالتصوير والإخراج في وقت معاً، ويبدو فيلمه مثل قصيدة كتبها شاعر في ليلة واحدة.

على صعيد البناء الدرامي يلجأ سيفان إلى العودة إلى الماضي حيث نرى مالي طوال الفيلم بين الحاضر والماضي. نراها في طفولتها تبكي أمام جثمان شقيقها، ونراها تتألم وهي تتطلع إلى جثث القتلى بعد إحدى المعارك، ثم نراها وهي تسحب جسد أحد رفاقها الجرحى من النهر في ليلة حالكة وتحاول أن تخفف عنه وهو يحتضر. ونعود إلى هذا المشهد عدة مرات حتى ندرك أنهما مارسا الجنس، وأنه قتل في الصباح، وأنها حامل في الشهور الأولى من الحمل. وهذا المشهد أحد أجمل وأروع وأعمق مشاهد الحب في تاريخ السينما.

ليس هناك ما يربط بين مالي وهذا الشاب الجريح، بل إنه يقتل في صباح اليوم التالي من دون أن يعرف كل منهما اسم الآخر. إنهما مجرد طفلين يلتقيان في أتون معركة وحشية، وبقدر إدراكه أنه حيث لا محالة بقدر إدراكها نفس الأمر، ومع ذلك تحاول إنقاذه، وفي نفس الوقت الذي يقترب منه الموت يعطي

لها الحياة. ومن الذي يعرف سر الحياة أو الموت في هذه الدنيا، ومن الذي عبر عن امتزاجهما مثلما عبر هذا الفنان الهندي، فالمسألة هنا ليست ممارسة الجنس، فالطفل الذي حملته مالي في تلك اللحظة هو الذي سيدفعها إلى التراجع عن العملية الانتحارية، والاستمرار في الحياة. ويؤكد الحوار طفولة الشخصيتين، أو بالأحرى حقيقة أنهما لم يعيشا الحياة. فعندما تقترب منه يقول لها أنت فتاة فترد وهل هذه أول مرة ترى فيها فتاة، فيقول ليس بهذا القرب. أي أن كلاهما لم يعرف من قبل العلاقة الطبيعية مع الجنس الآخر.

ولكن مجرد الحمل لا يكفي لتحول مثل هذه الشخصية من النقيض إلى النقيض. فهناك الصبي سوريا، والفلاح الهندي فاسو، وابنه المصور الفوتوغرافي الصحفي الذي قتل وهو يجوب الهند ولا نراه أبداً، وأمه زوجة فاسو التي فقدت النطق وتعيش في غيبوبة منذ عرفت أن ابنهما لن يعود.

تلتقي مالي مع الصبي سوريا في رحلتها عبر النهر والغابة إلى الشاطئ الآخر حيث توجد القرية التي ستعيش فيها إلى حين تنفيذ عملية الاغتيال. إنه رغم صغر سنه يعمل مرشداً لمن يريدون عبور النهر، ولمن يتحركون في الغابة وسط الألغام. وأثناء إرشاد مالي يقول لها سوريا إنه فقد والده ووالدته وأخته عندما تم إحراق قريته بأكملها، وإنها تذكره بأخته.وفي رحلتهما القصيرة تتعاطف مالي مع الصبي، وعندما يعترض طريقهما جندي تقتله مالي بالسكين، فيرتعد سوريا قائلاً: أنت قاتله بدورك مثل كل الآخرين. وتترك مالي مرشدها الصغير مع وصولها إلى الضفة الأخرى من النهر لتواصل رحلتها في قارب ينتظرها، ثم تراه والجنود يلحقون به، ونسمع صوت القتلة التي تودي بحياته.

في القرية تعيش مالي في منزل فاسو على أنها طالبة تدرس العمارة، ويرفض فاسو أن يؤجر إحدى غرف المنزل، ويرحب بها في نفس الوقت للإقامة في حجرة ابنه التي تغطي الصور الفوتوغرافية كل جدرانها. وفي منزل فاسو تستمع مالي إلى الموسيقى والأغاني وكأنها تكتشفهما لأول مرة، وتهزها صلوات الفلاحين في الفجر. وتلاحظ أن هناك مكاناً شاغراً على مائدة الطعام فيقول لها فاسو إنه مكان زوجته المريضة. إنه نموذج للفلاح الفنان الذي يرتبط بالأرض والطبيعة، ولا يلعن الظلام، وإنما يضيء شمعته.

تعكس الصور الفوتوغرافية على جدران الحجرة التي تعيش فيها مالي العنف والحرب والجوع وكل مآسي الهند والعالم، ولكن من بين هذه الصور هناك صور لنساء جميلات، وبتلقائية كاملة تجد مالي نفسها في وحدتها تقارن بين نفسها وبين نساء الصور. وتتصور مالي أن زوجة فاسو إحدى هذه الصور، ولكنها تكتشف أنها تراها من خلال ثغرة في الحائط الذي يفصل بين الحجرتين. للوهلة الأولى تخشى مالي الزوجة لأنها سمعت الحوار الذي يدور مع الشخصين المكلفين بتدريبها على الاغتيال. ولكنها تعرف من فاسو ما حدث لها منذ سبع سنوات عندما قتل ابنهما وأدركت انه لن يعود أبداً.

لا تعرف مالي أنها حامل،فهي لم تعش الحياة الاجتماعية التي تجعلها تعرف ذلك، ولكن فاسو يخبرها عندما يراها تتقيأ فجأة، فتفزع. يقول لها فاسو يجب أن تفخر بحملها، وعندما يعلم منها أن والد الجنين قد مات يطمئنها، ويؤكد لها أنه سوف يرعاها، وسوف يعتبر الطفل حفيده. وفي نفس الوقت تنشأ علاقة من نوع خاص بين مالي والزوجة الأم التي ترى وتسمع ولكنها لا تنطق ولا تتحرك. وترتدي مالي أجمل الثياب وتتجمل وكأنها عروس كنوع

من التمويه تمهيداً لتنفيذ عملية الاغتيال. وقبل أن تغادر المنزل تتوجه إلى الأم العاجزة وتحدثها قائلة: هل أنا على حق. إنني أحبك. لقد فقدت ابنك وأنا الآن على وشك أن أفقد ابني. تستعد مالي لمغادرة الحجرة فتحرك يد الأم وتمسك بيد مالي. تهتز مالي من داخلها وتسحب يدها وتمضي في طريقها.

هذا البناء الدرامي يمكن أن يكون لفيلم واقعي أو لفيلم سياسي ضد حركة التاميل، أو ضد الإرهاب بصفة عامة، ولكن ما يجعلنا نرى فيلم سيفان قصيدة من الشعر السينمائي الخالص تتجاوز الأفلام الواقعية والأفلام السياسية إلى ما يطلق عليه سارتر أدب الظروف الكبيرة، أو الأدب الذي يجمع بين المادي التاريخي والمطلق الميتافيزيقي، الأسلوب الذي عبر فيه فنان السينما عن رؤيته التي تنتصر للحياة في ذاتها، ويتصف بما للشعر من كثافة وإيجاز وإيقاع محكم وأبعاد متعددة وايحاءات مختلفة وقدرة على البقاء حيث لا تنتهي علاقة المتلقي بالعمل الفني مع قراءته لأول مرة كما تنتهي العلاقة مع نشرة الأخبار فور العلم بها.

في الأصل كان الظلام، ومن الظلام يأتي الإنسان وإليه يعود، وفيلم «الإرهابية» يبدأ وينتهي في الظلام، وتبدو صوره على الشاشة منتزعة من الظلام انتزاعاً. فاللقطة الأولى من الفيلم كادر أسود على أصوات معركة في الغابة، يمهد لظهور مالي وهي مقنعة تطلق النار على أحد جنود الأعداء الجرحى، وتتناثر الدماء على القناع فتلقي به في الماء.وفي النهاية تقدم مالي الزهور للشخصية السياسية المقرر اغتيالها وتنحني أمامه حسب الخطة لتمد يدها إلى بطنها وتضغط على الزناد الذي يفجرهما معاً. وما إن يقترب إصبعها من الزناد حتى تتقاطع اللقطة مع كادر أسود على صوت رضيع

يبكي، وتتراجع مالي، تبعد إصبعها عن الزناد، وتسقط ورقة من أوراق الزهور، ويسود الظلام مرة أخرى لتكتب بقية عناوين الفيلم بدلاً من كلمة النهاية المعتادة.

اللقطة السوداء تتكرر في الفيلم ثلاث مرات: في البداية والنهاية، وليلة موعد تنفيذ العملية. فعندما تنام مالي في هذه الليلة تتكور كالجنين في الرحم، وتأتي اللقطة السوداء بين الحلم واليقظة وعليها صوت الرضيع الذي يبكي. تفيق مالي وتخرج إلى ساحة المنزل في الليل، والمطر يهطل، فيأتي فاسو ويسألها لماذا تقلق وكيف تخرج في هذا الجو وهي حامل، فتقول له لأول مرة إن والد الجنين مات، ويرد بأنه سيعتبره حفيده.

وبنفس الصرامة التي يلزم بها الشاعر نفسه حيث يعبر من خلال أوزان محددة، والنقد العربي يستخدم تعبير صناعة الشعر الذي أبدعه الجرجاني، يلزم فنان السينما الهندي نفسه ببناء لوني صارم كالموسيقى. فالسواد في البداية والنهاية يتقاطع مع درجات مختلفة من اللون الأحمر. لون الدماء في النهاية ولون الزهور ولون الزناد الوردي في النهاية. أما اللقطة السوداء الثالثة عشية يوم الموت فتتقاطع مع اللونين الأبيض والأزرق في مشهد نوم مالي، وهما نفس اللونين السائدين في مشهد اللقاء مع الشاب الجريح والد الطفل. والأزرق والأبيض هما لونا الموت.

يقوم البناء البصري للفيلم على استخدام الحجم الكبير والكبير جداً للمناظر (الكلوز أب) وهو ما تتميز به اللغة السينمائية عن غيرها من لغات التعبير. فالبطلة الشكسبيرية السيفانية تقتل الجريح في منظر كبير، وقناعها الملوث بالدم يتحرك في النهر في منظر كبير، والتقدم نحو الشخصية

المستهدفة بالاغتيال يتم في مناظر كبيرة من دون أن نرى وجه هذه الشخصية على الإطلاق، أما إصبعها المتردد فنراه في مناظر كبيرة جداً.

وللمنظر الكبير والكبير جداً في الفيلم وظائف درامية متعددة. فهو من ناحية يعبر عن حقيقة أن الفيلم رحلة داخلية للشخصية المحورية التي تنتقل من النقيض إلى النقيض، وتعيش بين الحاضر والماضي القريب والماضي البعيد. ومن ناحية أخرى يجعل المتفرج يقترب منها، ويعيش معها هذه الرحلة.ومن ناحية ثالثة تثير المناظر الكبيرة العواطف فتصنع التوزان بين عقلانية الشخصية والبناء الهندسي الصارم الذي يتطلب من المتفرج اليقظة الدائمة والكاملة لكل كلمة وكل لقطة والعلاقات بين الكلمات واللقطات. وذلك بالضبط ما يتطلبه التلقي الصحيح للشعر.

يتم اختيار مالي من بين عدة فتيات في مناظر كبيرة لكل منهن تتحدث عن نفسها، وكما لا نرى الشخصية المستهدفة بالاغتيال لا نرى الشخصية التي تأمر بالاغتيال، تأكيداً على أن الفيلم ليس عن الصراع بين الهنود والتاميل، وإنما بين أي طرفين في نفس الحالة. وقبل أول لقطة من مشهد اللقاء بين مالي والشاب الجريح نرى منظراً كبيراً جداً لعين مالي، ونعود إلى نفس المنظر بعد نهاية اللقطة، وفي منظر كبير نراهم يقيسون وسط مالي لتحديد حجم المتفجرات، ويكون هذا أول ظهور لبطنها التي سنعرف لاحقاً أنها تحمل طفلاً. وكل لقطات العلاقة بين مالي والشاب الجريح نراها في مناظر كبيرة، وكذلك لقطات العلاقة بينها وبين الأم التي تعيش في غيبوبة، وبينها وبين الصور الفوتوغرافية على جدران حجرتها. ويصل استخدام المنظر الكبير إلى ذروته في مشهد الوداع بين مالي والأم.

يقول فاسو لمالي في الحوار إن زوجته عندما علمت بموت ابنهما أمسكت يده ثم فقدت النطق، وفقدت القدرة على الحركة. وفي مشهد الوداع قبل أن تتوجه مالي لتنفيذ الاغتيال نرى وجه الأم في منظر كبير جداً إلى درجة إنعكاس صورة مالي في بؤبؤ العين، ونرى يد الأم تتحرك لأول مرة في الفيلم لتمسك يد مالي تماماً كما حدث مع فاسو. ولست أدري إن كانت هناك كاميرا قبل كاميرا سيفان وصلت إلى هذه الدرجة من التوغل داخل الإنسان حتى بؤبؤ العين. وبالطبع فإن عودة الأم إلى الحياة لمدة لحظات في هذا المشهد يمكن اعتبارها العنصر الحاسم في قرار مالي التراجع عن الاغتيال.

منذ البداية، ومع لقطة القناع الدامي في الماء، يعطي الفنان المفتاح الذهبي للمتفرج لتلقي الفيلم، وهو الماء كتعبير عن الحياة «وخلقنا من الماء كل شيء حي» صدق الله العظيم. فالانتصار للحياة الذي يشكل جوهر رؤية سانتوش سيفان في فيلمه يتجسد درامياً من خلال رفض المضي في عملية الاغتيال، ويتم التعبير عنه بصرياً من خلال الماء. فالماء يختلط مع الدم في لقطة القناع، ويبدأ الماضي في التداخل مع الحاضر ومالي تستحم، ومشهد اللقاء بينها وبين الشاب الجريح يتم أثناء هطول المطر حتى إنه يسألها هل نقاط المياه على وجهك دموع أم مطر، فترد مطر، يقول كان حلمي أن أواصل دراستي فما هو حلمك، تقول إذا اعتدت أن ترى الأحلام حقائق سوف ترى الحقائق أحلاماً. ويتغزل فاسو في الماء وهو يقدم لمالي ثمرة صغيرة ويقول لها هذه الحبة مع وجود الماء تصبح شجرة. ويصل التعبير عن الماء إلى ذروته ومالي تتأمل نقطة الماء عالقة في شعرة من شعرها وهي تستحم.

ويتكامل شريط الصوت مع شريط الصورة على نحو فذ (مهندس الصوت سوهاس جوجاراتي ومؤلف الموسيقى راجماني وسونو سيسو بال الذي يمثل أحد الأدوار القصيرة في الفيلم أيضاً). فكما يتخلق الإيقاع من الحركة بين المناظر الكبيرة الكثيرة والعامة القليلة والمتوسطة الأقل، ومن الحركة بين الظلام والنور، وبين الألوان الكابية والألوان المبهجة، وبين حركات الكاميرا القليلة المحسوبة بدقة وثبات الكاميرا المحسوب بنفس القدر من الدقة،يتخلق الايقاع كذلك من الحركة بين الصوت والصمت، وبين الموسيقى والكورال والمؤثرات الصوتية، وخاصة مؤثرات سقوط المطر، وتدفق الماء عند الاستحمام .

يستخدم سيفان الكورال مع المعركة الأولى بين الطرفين، فيجردها، وبعد أول مرة يتداخل فيها الماضي مع الحاضر في عقل مالي، فيخرج بنا من الزمن الواقعي، وعندما تتطلع مالي إلى الصور الفوتوغرافية للبؤس والشقاء، وعندما تعلم لأول مرة أنها حامل. وبينما يكتفي بصوت المطر فقط في مشهد اللقاء مع الشاب الجريح، يكتفي بأصوات صلوات الفلاحين في الفجر من دون أي أصوات أخرى، وكذلك في مشهد استماع مالي للأغاني في منزل فاسو وكأنها تسمعها لأول مرة. ويخصص الفنان مقطوعة على البيانو لمشهد التعاطف مع الصبي سوريا، ولمشهد مالي وهي تتطلع إلى الصور الفوتوغرافية للنساء الجميلات على جدران حجرتها. ويختلط الكورال مع صوت الرعد الذي يسبق المطر عندما تعلم مالي أنها حامل لأول مرة، وينتهي المشهد بصوت تحطيم زجاج النافذة عندما لا تجد مالي ما تفعله للتنفيس عن حيرتها سوى تحطيم الزجاج بيدها.

إننا أمام عمل فني نادر الجمال ونادر المثال.

حكايات كيش

ثلاثة مخرجين من إيران

تُعتبر السينما الإيرانية «الإسلامية» من ظواهر السينما العالمية في التسعينات. أو العقد الأخير من القرن العشرين.

فجأة، مع بداية التسعينات، وبعد مرور عشر سنوات على الثورة الإسلامية في إيران، والتي أدت إلى إقامة دولة دينية في إيران، أو ما يُعرف باسم «ولاية الفقيه»، انتقلت المهرجانات السينمائية الدولية في أوروبا وأمريكا من اعتبار السينما الإيرانية سينما موجهة من الدولة ومتخلفة، إلى اعتبارها سينما متقدمة على الرغم من كونها موجهة!

بل أصبح من المتوقع سلفاً، وخاصة في المهرجانات الصغيرة والمتوسطة أن وجود فيلم إيراني يعني أنه سوف يكون من الأفلام الفائزة في حفل الختام، وأصبح اشتراك فيلم إيراني في مسابقة أي مهرجان يكاد يكون من الأمور الضرورية، وغياب فيلم إيراني من الأشياء التي تؤخذ على المهرجانات!!

وبلغ اهتمام الغرب بالسينما الإيرانية «الإسلامية» في التسعينات ذروته مع فوز فيلم «طعم الكرز» بالسعفة الذهبية في مهرجان كان ١٩٩٧، وكانت دورة اليوبيل الذهبي للمهرجان. والفيلم من إخراج عباس كيارو ستامي، وهو احد مخرجين إيرانيين صارا من أعلام السينما المعاصرة في العالم، والآخر هو محسن ماخمالباف، وصدرت عنهما العديد من الدراسات.

أضع كلمة «إسلامية» عند الحديث عن السينما الإسلامية في إيران بين قوسين عن عمد، لأن الفنون لا تقسم إلى إسلامية ومسيحية ويهودية، وهي الأديان السماوية الثلاثة، كما لا يمكن اعتبار السينما اليابانية مثلاً بوذية. فالدين، أي دين جزء من مكونات ثقافة أي فنان حسب دينه، ولا توجد مشكلة حتى في أن يعبر فنان عن دينه، أو بالأحرى أن ينظر إلى العالم من منظور الدين الذي يعتنقه، مثل إبراهيم عمارة مثلاً أو حسين صدقي في تاريخ السينما المصرية. ولكن المشكلة أن يكون التعبير عن الدين بأمر من الحكومة، وأن تكون هناك شروط حكومية مسبقة ومفروضة على الجميع ترى الحكومة أنها شروط إسلامية السينما دون غيرها.

أدان الفكر الغربي ولا يزال إنتاج الفنون الموجه من قبل الحكومات، مثل الإنتاج في ظل الأنظمة الشيوعية الراحلة، ومع ذلك يرحب بالإنتاج السينمائي الموجه في إيران منذ نحو عشر سنوات رغم أنه موجه أكثر من الإنتاج الشيوعي. وعلى سبيل المثال لم توجد سينما في العالم في أي وقت أوفي أي مكان تفرض على جميع الممثلات من كل الأعمار إبتداءً من الأطفال في السابعة أو التاسعة إلى سن الستين والسبعين أن يرتدين جميعاً نفس الزي، وكأن زي الشخصية الدرامية لا علاقة له بتكوينها، وكأن لكل النساء من كل الأعمار ومن كل الطبقات مكونات شخصية واحدة، ولكن هذا ما يحدث في السينما الإيرانية. ولم توجد سينما في العالم تفرض على كل الأفلام أن تكون صالحة للأطفال والكبار على السواء إلا السينما الإيرانية بعد الثورة الإسلامية، والنتيجة بالطبع أن تكون كل أفلامها للأطفال!

ولا غرابة أن يكيل الفكر الغربي بمكيالين أو ثلاثة، أو عشرة. فالقوة الكبيرة كانت دائماً تكيل بعدة مكاييل حسب مصالحها، والقوة الوحيدة التي

تُكيل بمكيال واحد هي قوة الله سبحانه وتعالى. ولماذا ننسى أن الغرب القوي تحالف لهزيمة النازية في ألمانيا والفاشية في إيطاليا في الحرب العالمية الثانية، وهزمهما، وترك إسبانيا للفاشست طوال نحو أربعين سنة. ولعل أحدث مثال على تعدد المكاييل الفرق بين تعامل الغرب مع ثورة الطلبة في الصين وثورة الطلبة في إيران.

صحيح أن كيارو ستامي وماخمالباف وغيرهما من فناني السينما الإيرانية يحاولون التعبير الذاتي في إطار الشروط الحكومية المسبقة، والمفروضة على كل المخرجين، ولكن هذا لا يعني تجاهل هذه الشروط، واعتبارها غير مؤثرة بالسلب على الإبداع الفني.

وقد شهد مهرجان كان ١٩٩٩ عرض الفيلم الإيراني «حكايات كيش» داخل المسابقة رغم أنه مكون من ٣ أفلام قصيرة من إخراج ٣ مخرجين، وهو ما لم يحدث قط من قبل في تاريخ مسابقة المهرجان العريق. وتدور أحداث الأفلام الثلاثة في جزيرة «كيش» الإيرانية التي تقع في الخليج العربي – وتطلق عليه إيران الخليج الفارسي رغم أن أغلبية دول الخليج عربية – وتبعد هذه الجزيرة نحو ٢٠كيلو متراً عن الكويت والبحرين، فهي همزة وصل بين العرب وإيران، وقد قرر الرئيس خاتمي اعتبارها منطقة حرة، وعهد بإدارتها إلى المخرج السينمائي داريوش مهرجوئي الذي قرر بدوره تحويلها إلى «منطقة ثقافية حرة».

ربما كان من المنطقي أن يكون من بين مشروعات مهرجوئي إنتاج فيلم تدور أحداثه في الجزيرة، وإقامة مهرجان سينمائي دولي، وهو المهرجان الذي أعلن عن انعقاده لأول مرة في ديسمبر ١٩٩٩، ويمنح جوائز نقدية

قدرها مائة ألف دولار أمريكي. ومشروع فيلم «حكايات كيش» مكون من ستة أفلام قصيرة، ولكن الرقابة في إيران منعت ثلاثة منها، ونشرت «فارايتي» في عدد ٢٤ مايو ١٩٩٩ أن سبب منع أحد هذه الأفلام ظهور كمية أكبر من اللازم من شعر إحدى الممثلات رغم ارتدائها الحجاب! ونشرت في نفس العدد أن منتج الفيلم أرسل يطلب سحبه من مسابقة مهرجان كان بعد تسعة أيام من بداية المهرجان وسبعة أيام من عرض الفيلم! وبالطبع تمنع لائحة المهرجان سحب أي فيلم بعد اختياره مثل كل المهرجانات الدولية.

الأفلام التي عرضت من إخراج ناصر تقواي وأبو الحافظ جاليلي ومحسن ماخمالباف، والأفلام التي منعت من إخراج راكشان بني اعتماد وباهرام بايزائي وداريوش مهرجوئي. وبالطبع فقد نفى مدير مكتب السينما الإيرانية في سوق مهرجان كان أن الأفلام الثلاثة الأخرى مُنعت، وقال إنها لم تتم.

الأفلام الثلاثة التي شاهدناها في مهرجان كان من هذا الفيلم السداسي ساذجة إلى أبعد الحدود، وسطحية على نحو لا يمكن تصوره إلا بمشاهدتها. إنها مثل أفلام الهواة أو طلبة المعاهد السينمائية في سنواتهم الأولى، وليس في سنة التخرج!

الفيلم الأول «السفينة اليونانية» عن رجل فقير يعيش مع زوجته في الجزيرة وسط مخلفات من الصناديق الكرتونية للتلفزيونات والفيديوهات وغير ذلك من البضائع التي تصنعها الشركات الغربية واليابانية. ويقول الزوج لزوجته إن العرب الذين يقيمون في الشاطئ الآخر هم الذين يلقون بهذه القاذورات في الخليج، فتدفعها الأمواج إلينا. وتعاني الزوجة من الخوف من

الآخرين، فيعالجها زوجها بالوسائل البدائية، ويقول لـــ «الطبيب» المعالج إنها تخاف من كل الناس حتى من العرب! وهي عبارة ملتبسة فهي قد تعني أن الخوف من العرب لا محل له، وقد تعني أنهم لا يخوفون أحداً!! وتلك صبيانية في معالجة موضوع البضائع «الاستهلاكية»، وفي معالجة موضوع العلاقة مع العرب في نفس الوقت.

الفيلم الثاني «الخاتم» عن شاب كردي يأتي إلى الجزيرة، ويعمل في كل شيء، وبأي شروط، حتى يقوم بجمع ثمن خاتم يقدمه إلى أخته بمناسبة زواجها. ويتم التعبير عن هذه القصة المتواضعة بأسلوب لا يقل تواضعاً نراه كل يوم في التمثيليات التلفزيونية من الدرجة الثالثة على كل القنوات.

أما الفيلم الثالث «الباب» فهو عن رجل عجوز يحمل باباً أثرياً يُفترض أنه باب منزله، ويسير به في الصحراء ومعه فتاة صغيرة قد تكون ابنته.والشخصية الثالثة في الفيلم لرجل بريد يريد توصيل رسالة إلى الرجل على العنوان المذكور على الباب من ابنه، ولكنه يقول له ليس لي ابن، ويتجه بالباب نحو شاطئ البحر، ويغوص في المياه وهو يحمل الباب!! ولا شك أن ماخمالباف يعتبر الفيلم «رمزياً»، وهكذا تصور بعض النقاد أيضاً، ولكن الرمزية في الفن لا تعني التجريد، وإنما التعبير الدرامي الذي يحتمل معاني أخرى غير معانيه الظاهرة.وهذا المفهوم للرمزية كتجريد كان لا بد وأن يؤدي إلى ضياع كل المعاني الظاهرة وغير الظاهرة!

شياطين على الأبواب

ما إن وجد هامش من الحرية في الصين مع منتصف الثمانينات حتى انطلق العملاق الصيني في كل مجال بما في ذلك السينما، فبفضل ذلك الهامش سطعت مواهب سينمائية فذة، واستطاعت بأفلامها أن تضع البلد الكبير على خريطة السينما في العالم بجدارة، وكانت البداية في مهرجان برلين عام ١٩٨٨ عندما فاز «الذرة الحمراء» إخراج زائج ييمو بالجائزة الذهبية لأحسن فيلم، وكان أول فيلم صيني يفوز بأكبر جائزة في أحد المهرجانات الدولية الكبرى.

وطوال العقد الأخير من القرن العشرين ساهم مخرجو السينما في الصين وخاصة زائج ييمو وشين كايجي في صياغة الفن السينمائي المعاصر، وفي مهرجان كان ٢٠٠٠، ومع عرض «شياطين على الأبواب» إخراج جيانج وين، والذي فاز بالجائزة الكبرى التي تلي السعفة الذهبية، أصبح في الصين مثلث ذهبي من ثلاثة من كبار مؤلفي السينما في العالم إلى جانب ييمو وكايجي.

لم يكن من الغريب أن يأتي «شياطين على الأبواب» تحفة جديدة من الصين.

فالمخرج جيانج وين (٣٦ سنة) من أهم ممثلي المسرح والسينما في الصين، ومن كبار نجوم الجمهور الصيني هو ممثل الدور الأول في فيلم ييمو

«الذرة الحمراء» عام ١٩٨٧، وفي «كن بارداً» عام١٩٩٧، من إخراج ييمو أيضاً، وشوبنج الذي اشترك في كتابة السيناريو هو كاتب سيناريو /كن بارداً/، ومدير التصوير جو شانجوي هو مدير تصوير الذرة الحمراء وكذلك «جودو» اخراج ييمو ١٩٩٠ ومدير تصوير «ملك الأطفال» عام ١٩٨٧، والحياة على خيط رفيع عام ١٩٩١ «وداعاً يا خليلتي» عام ١٩٩٢ من إخراج شين كايجي.

«شياطين على الأبواب» الفيلم الثاني من إخراج جيانج وين بعد «في حرارة الشمس» عام ١٩٩٤ الذي صوره جو شانجوي أيضاً، وعُرض لأول مرة في مهرجان فينسيا ذلك العام، وفاز بجائزة أحسن ممثل لممثل الدور الأول زيا يو. وقد كتب وين سيناريو «شياطين على الأبواب» مع يو فينجوي مؤلف الرواية الأدبية التي نُشرت عام ١٩٩٦، واشترك معهما شي جيانكوان وشيوبينج، كما قام وين بإنتاج الفيلم وتمثيل الدور الأول فيه. إنه خلاصة خبرته، وخلاصة خبرة مجموعة من الفنانين الذين شاركوا في صنع السينما الصينية الجديدة منذ منتصف الثمانينيات. وقد صُور الفيلم (٥ مليون دولار) بالأبيض والأسود في خمسة شهور، وجاءت نسخة العرض الأول في مهرجان كان في ١٦٢ دقيقة بعد مونتاج نصف مليون قدم (٩٠ ساعة) تم تصويرها خلال تلك الشهور.

تدور أحداث الفيلم في منطقة ريفية معزولة في شمال الصين في الفترة من شتاء عام ١٩٤٤ عشية بدء سنة جديدة بالتقويم الصيني أثناء الحرب العالمية الثانية، وحتى صيف عام ١٩٤٥ الذي شهد نهاية تلك الحرب. وتقع هذه المنطقة بالقرب من سور الصين العظيم من ناحية، وقاعدة عسكرية من قواعد الجيش الياباني الذي كان يحتلها مع مناطق

أخرى من الصين من ناحية أخرى. وكان الاحتلال الياباني للصين قد بدأ عام ١٩٣١ باحتلال منشوريا، وإنشاء دولة مانشوكو، وتنصيب بويي المعروف باسم الإمبراطور الأخير رئيساً لها.

المكان إذن الريف الصيني حيث تعيش الأغلبية من أكبر شعوب العالم حجماً (سدس البشرية)، والشعب الوحيد الذي حافظ على استمرار حضارته القديمة منذ ما يزيد عن أربعة آلاف سنة من بين كل شعوب الحضارات القديمة. والزمان، العام الأخير من الحرب العالمية الثانية حيث كانت الصين تشهد العديد من الحروب الأهلية والصراعات السياسية إلى جانب مقاومة الاحتلال الياباني.

موضوع الفيلم في هذا المكان وذلك الزمان عن العلاقة المعقدة بين الصين واليابان، والتي وصلت إلى ذروة التعقيد بالاحتلال الياباني للصين، ولكن جيانج وين يعالج هذا الموضوع ليعبر عن رؤية ذاتية شاملة وعميقة لتناقضات الحياة والإنسان والعالم، فنحن لسنا بإزاء فيلم تاريخي رغم أمانته الفنية مع التاريخ، وإنما دراما شكسبيرية تستخدم ذلك الزمان المضطرب في ذلك المكان الريفي الهادئ. ولهذا يبدأ الفيلم بلقطات كبيرة للفلاح ما داسان (جيانج وين) يمارس الجنس مع صديقته الأرملة يو إير (جيانج هو نجيو) بعد منتصف الليل. وتبدأ الدراما مباشرةً في هذا المشهد الأول عندما يدق الباب رجال المقاومة، ويودعون لدى داسان شوالين بهما أسيران، ويطلبون منه الاحتفاظ بهما عدة أيام، ولكنهم لا يعودون أبداً.

الأسيران هما الجندي الياباني هانايا كوسابورو (كاجاوا تيريوكي)، ومترجمه الصيني المتعاون مع قوات الاحتلال دونج هانشين (يوان دينج)،

والصراع الدرامي يبدأ بالصراع بين الأسيرين، ثم بينهما وبين داسان، ثم بين داسان وأهل القرية بقيادة رئيس مجلسها العرفي الجد العجوز (كونج زيون)، ثم بين داسان وأهل القرية وقوات القاعدة العسكرية التي يرأسها الكابتن سكاتوسكا إينوكيشي (سوادا كيفيا) في سيناريو محكم، وبأسلوب في الإخراج يعبر بدقة عن رؤية فنان السينما المؤلف وممثل الدور الأول.

تعيش القرية بعيداً عن الحروب التي تدور في الصين وفي العالم عام ١٩٤٤، بل وبعيداً عن مقاومة الاحتلال الياباني للصين، ولذلك يتقاطع المشهد الأول مع مشهد لقوات القاعدة اليابانية تسير في شوارع القرية في استعراض يبدو أقرب إلى ألعاب السيرك، وتظل هذه صورة قوات الاحتلال طوال الثلث الأول من الفيلم، بل إننا نرى جنود قوات الاحتلال يوزعون الحلوى على الأطفال الذين يتجمعون للفرجة عليهم. ويبدو بوضوح أن هناك اتفاقاً غير مكتوب وغير معلن بين القرية والقاعدة يقضي بعدم اشتراك القرية في المقاومة مقابل ترك أهلها يعيشون في سلام، يزرعون ويحصدون، ويمارسون حياتهم العادية. ولكن حياة القرية تنقلب رأساً على عقب مع إيداع الأسيرين لدى الفلاح داسان.

يبدأ الصراع بين الجندي الياباني كوسابورو والمترجم الصيني المتعاون هانشين. فالجندي لا هم له سوى أن يموت بشرف، إما بحث الفلاحين عن قتلة، أو إتاحة الفرصة له حتى يقتل نفسه، والمترجم الصيني لا هم له سوى أن يحيا ولا يُقتل جزاء تعاونه مع العدو حتى إنه لا يترجم إهانات الجندي الياباني للفلاحين، وإنما يدعي أنه يمتدحهم، ويقدم لهم التهاني بمناسبة السنة الجديدة. وإذا كان موقف كوسابورو يمثل الثقافة

اليابانية التي تجعل الموت ثمن الشرف في الحياة، فإن موقف هانشين يمثل الثقافة الصينية التي تجعل الشرف في الحياة ذاتها. وكما في كل عمل فني كبير لا تدور أحداث الفيلم عشية بدء السنة الجديدة في التقويم الصيني من دون دلالة، وإنما للتأكيد على أن هذه القرية تعيش الحضارة الصينية القديمة الحية باستمرارها، وللتعبير عن أن الحضارة ضد الحرب لأن الحرب تعني القتل، والحضارة ضد قتل الإنسان.

يبدو ذلك بوضوح في موقف داسان عندما يطلب منه أهل القرية قتل أسيريه حتى لا تتعرض القرية للأخطار، إذ يرفض وهو يبكي قائلاً «أنا لم أقتل أي إنسان»، ويقوم بإخفاء الأسيرين في زاوية من زاويا سور الصين العظيم. والسور الذي لا مثيل له في العالم كمكان يتكامل مع زمان عشية بدء السنة الجديدة بالتقويم الصيني من حيث تعبيرهما عن الحضارة القديمة الحية.

وعندما تمر الشهور والمشكلة قائمة، ويكتشف أهل القرية أن داسان لم يقتل الأسيرين، يقرر مجلس القرية إستدعاء قاتل محترف من أقرب مدينة لقتلهما، ولكن حتى هذا القاتل المحترف يرفض قتل الأسرى. ويسعد الجد العجوز بما حدث، ويقول «لم تُزهق في هذا المكان روح أي إنسان، ولن يحدث ذلك أبداً»، ويرى أن الحل الصحيح تسليم الأسيرين إلى القاعدة العسكرية مقابل كمية من القمح، أي بأسلوب المقايضة الريفي القديم. وبالفعل تتم المقايضة، ولكن الكابتن إينوكيشي يعنف الجندي كوسابورو لأنه لم ينتحر، وترك نفسه يُؤسر، ويقول له لقد أخبرت والدك أنك مت كبطل، بل ويجبره على أن يعترف كذباً أنه تعرض للتعذيب على أيدي الفلاحين.

يبدأ عنف قوات الاحتلال مع أهالي القرية في الثلث الثاني في الفيلم عندما يشعرون أنهم يخفون شيئاً، ثم يصل إلى ذروته في الثلث الأخير عندما يذهب الكابتن إينوكيشي مع قواته للاحتفال معهم بليلة رأس السنة بعد تسليم الأسيرين، إذ يلاحظ غياب داسان الذي نراه يعاشر صديقته الأرملة، فيشك في وجود مؤامرة ضد قواته، ويأمر بقتل أهالي القرية، وحرقها. ويهرب داسان مع صديقته في قارب، ويرى قريته من بعيد وقد تحولت إلى كتلة من النار.

تنتهي الحرب، ويتم إعدام المترجم الصيني كمتعاون، ويقتحم داسان معسكر الأسرى اليابانيين ويقتل العديد منهم، فيُحكم عليه بالإعدام بناءً على اتفاقية بوتسدام، ويطلب قائد المعسكر من الأسير الكابتن إينوكيشي تنفيذ الحكم، ولكن الكابتن يدفع الجندي كوسابورو، والذي أصبح أسيراً مرة أخرى لتنفيذ هذه المهمة، ويقوم كوسابورو بقطع رأس داسان، وفي آخر لقطة نرى رأس الفلاح الصيني مقطوعة على الأرض، ونراه يضحك.

كان الصينيون يطلقون على اليابانيين أثناء الاحتلال «الشياطين»، ومن هنا جاء عنوان الفيلم،تماماً كما يطلق الايرانيون على الأمريكيين اليوم، وكما أطلق الأمريكيون على الروس ذات يوم، ومن يطلق على الآخر أنه شيطان يعني بالضرورة أنه ملاك، وقد ارتكبت قوات الاحتلال الياباني للصين مذابح رهيبة وفظائع كثيرة اعتذر عن وقوعها إمبراطور اليابان مؤخراً، وعبر عنها جيانج وين في فيلمه، ولكن الفنان الصيني يتجاوز ذلك التبسيط المخل للبشر في عمله الدرامي، وبهذا جاء دراما شكسبيرية كبيرة، ودخل تاريخ السينما.

من اللحظة الأولى نجد في الشوالين شخصين أحدهما ياباني والآخر صيني، أي الملاك والشيطان معاً في نفس الحالة، وعلى الرغم من التناقض الكامل بينهما.بل أن كون الصيني مترجماً للياباني يعبر على نحو ما عن حقيقة أن أصلهما واحد، وما الثقافة اليابانية إلا صدى من أصداء الثقافة الصينية العريقة. ومن اللحظة الأولى نجد المقاوم الصيني الذي يلقي بالشوالين والمتعاون الصيني الذي يترجم والجلاد الياباني الأسير والفلاح الصيني الضحية في مواجهة بعضهم بعضاً، والأربعة أطراف معادلة واحدة.

ومن التناقض بين الأسيرين: الياباني الذي يسعى إلى الموت بأي ثمن، والمتعاون الذي يسعى إلى الحياة بأي ثمن، ننتقل إلى التناقض بين حكيم القرية الذي يرى في الحياة أكبر شرف، وقائد القاعدة العسكرية الذي يرى الشرف في الموت فقط. ولعل المفتاح الذهبي للفيلم يكمن في لقطتين صامتتين تتعاقبان في ثوان معدودة في المدينة عندما يذهب وفد القرية للتفاوض مع القاتل المحترف الأولى لجندي ياباني جريح يُنقل في سيارة، والثانية لامرأة صينية تلتاع لرؤيته من شرفة بيت للدعارة.

وببراعة درامية تصل إلى حد الكمال يتحول الآسر إلى أسير من أسره، ويتحول الأسير إلى آسر، ويتحول الجلاد إلى ضحية والضحية إلى جلاد. فالجندي الياباني الذي رفض داسان ان يقتله هو الذي يقتل داسان في النهاية دون غيره، وبتدبير من الكابتن الذي يكرههما معاً، الذي شعر بالهزيمة عندما لم يقتل داسان الجندي، ولم يقتل الجندي نفسه. ويتحول داسان من فلاح مذعور يخاف أن يقتل أحداً أو يقتله أحد إلى وحش آدمي يقتل من دون تردد، ولا يعنيه أن يلقى مصرعه في أي وقت. بل ويبدو وكأنه أصبح يرغب في

الموت ويسعى إليه بإعتباره الحكم الأخير، أو الحلم الكبير، أو الحقيقة الوحيدة في الحياة التي تجسدها الحرب. ولعل هذا ما يفسر ضحكته الأولى والأخيرة ورأسه مقطوعة على الأرض.

لم يفكر داسان في القتل، وبكى عندما قيل له إنه لا بد وأن يُقتل، ولم يجد في الجندي الياباني الأسير شيطاناً من خلال مترجمه الصيني الذي تعمد الترجمة الخطأ، ولم يجد في المترجم الصيني ملاكاً لأنه صيني، ولا شيطاناً لأنه متعاون، وحار في التفرقة بين هذا المتعاون وبين الجد العجوز الذي يرفض القتل حتى لو كان قتل العدو المحتل، بل ولم يعرف داسان إن كان هو ذاته ملاكاً أم شيطاناً على المستوى الشخصي وهو يعاشر صديقته الأرملة، ويتردد في الزواج منها عندما تخبره أنها حامل، ويدعوها للتخلص من الجنين، أي لقتل ابنه. وتحول داسان من ضحية إلى جلاد ليس فقط نتيجة المذبحة التي قامت بها القوات اليابانية في قريته، ومشاهدته للقرية تحترق، وإنما نتيجة كل هذه الحيرة التي عاشها منذ أن ألقى المقاوم بالشوالين في بيته. كان داسان يفتح ذراعيه للدنيا من دون أن يدرك أنه صلب كما قال أراجون يوماً.

لا يتوقف الحوار طوال ١٥٠ دقيقة على الأقل من الـــ ١٦٢ دقيقة مدة عرض فيلم «شياطين على الأبواب»، ومع ذلك ينتمي الفيلم إلى السينما الخالصة، فأنت لا تدرك معناه عبر الحوار فقط، وإنما يستحيل إدراك هذا المعنى من دون مشاهدته. الحوار هنا عنصر من عناصر لغة السينما، وليس من عناصر لغة الأدب، كما في كل فيلم جدير بأن يسمى كذلك. وقد اعتمد جيانج وين في إبداع أسلوبه الذي يستخدم التاريخ للتعبير عن رؤيته لتناقضات

الحياة والإنسان والعالم على ما يعتبر عبقرية اللغة السينمائية، وهو المنظر الكبير الذي يتوغل داخل الشخصيات، ويحيل المكان إلى خلفية كما تحيل المعالجة الدرامية الزمان إلى خلفية بدوره. الفيلم رحلة داخل الإنسان وتعقيداته اللانهائية وإن تحدث عن الصين واليابان، والاحتلال والمقاومة، والحرب والسلام.

وعندما يعتمد المخرج على المنظر الكبير يصبح التمثيل عنصراً أساسياً إن لم يكن العنصر الرئيسي بألف لام التعريف. ولم يكن اختيار جيانج وين لنفسه للقيام بدور داسان لأنه ممثل، وإنما لأنه مخرج، وهو لم يمثل الدور الرئيسي في فيلمه الأول، ومن المؤكد أنه لا يخرج الأفلام لكي يمثل، ولكنه اختار نفسه لأنه يدرك أبعاد الشخصية على نحو من الصعب أن ينقله لغيره من الممثلين. الفيلم تعبير ذاتي عن قلق وجودي عميق ينعكس في عيني داسان، ونظرته الريفية البريئة إلى تعقيدات الدنيا أمامه والمشاعر والأحاسيس داخله في وقت معاً. وعندما يقوم جنود قوات الاحتلال الياباني في نهاية الفيلم بقتل سكان القرية بمن فيهم الأطفال تبدو المسافة شاسعة وملتبسة بين هذه النهاية وبين بداية الفيلم حيث نشاهد نفس الجنود يوزعون الحلوى على نفس الأطفال.

ورغم أهمية موقع القرية بالقرب من سور الصين العظيم وبالقرب من القاعدة العسكرية اليابانية، إلا أننا لا نشاهد السور إلا في لقطة واحدة في منتصف الفيلم تقريباً، ولا نشاهد القاعدة إلا مع بداية الثلث الأخير عندما يذهب وفد الفلاحين لتسليم الأسيرين، وذلك تأكيداً على أن المكان لا يعدو خلفية مثل الزمان. والفيلم من بدايته إلى نهايته يدور في الزمن الحاضر،

ويتدفق إلى غايته وفي تحولاته بإيقاع سريع لاهب يعكس ذلك القلق الوجودي الذي يحرك مؤلفه، ولا نخرج عن الزمن الحاضر إلا في مشهد واحد يتخيل فيه الجندي الياباني الأسير أنه من الساموراي، وأنه يقاتل الفلاحين ويصرعهم ويصرع نفسه.

وللوهلة الأولى يبدو هذا المشهد كسراً لأسلوب الإخراج ولكن المشهد ضروري للتعبير عن هذه الشخصية، فهو جندي بائس من الطبقة الوسطى على العكس من قائده الكابتن، يحلم بأن يتمتع بأخلاق الساموراي التي لا تقيم للحياة وزناً أمام الشرف، ولكنه يعجز عن ذلك. الساموراي لا يطلب الفرصة لكي ينتحر، وإنما ينفذ الانتحار.

واختيار الأبيض والأسود لتصوير الفيلم ليس فقط لأن هذين اللونين كانا لوني أفلام الأربعينات، وإنما أساساً لأن الفيلم يعبر عن تناقضات الحياة والإنسان والعالم، وليس هناك أفضل من الأبيض والأسود للتعبير عن التناقضات. ويتأكد ذلك باستخدام الألوان في اللقطة الأخيرة فقط، وهي لقطة رأس داسان المقطوعة وهو يضحك، فهي لقطة الموت، وبأفظع الوسائل (قطع الرأس)، ولكنها بالألوان لأنه كان يسعى إلى الموت ولم يعد يخشاه، لأنه حقق ما يريده، وما رأى أنه الحقيقة الوحيدة.

كانداهار

يعتبر الفيلم الإيراني «الطريق إلى كانداهار» إخراج محسن ماخمالباف من أهم الأفلام التي عرضت في مسابقة مهرجان كان ٢٠٠١. فهو أول فيلم في العالم عن المأساة التي يعيشها شعب أفغانستان منذ عشرين سنة، أي منذ الغزو السوفيتي حتى حكم جماعة طالبان مروراً بالحرب الأهلية التي أدت إلى فرار أكثر من ٦ مليون أفغاني ثلثهم يعيش في معسكرات اللاجئين في إيران.

وحكم طالبان المسمى بالديني أو الإسلامي لا علاقة له بالإسلام ولا بأي دين، فهل من الإسلام أو الدين حرق دار الكتب الوطنية عام ١٩٩٦ (٥٥ ألف كتاب) ومنع الإناث من التعليم وحتى من الحمامات العمومية المخصصة لهن. وهل من الإسلام أو من الدين منع السينما والتلفزيون والفوتوغرافيا حيث لا تنشر الصحف الصور الفوتوغرافية، ويمنع التصوير وتعامل الكاميرا مثل المخدرات، وهل من الدين أو الإسلام منع الرسم والنحت ومنع الموسيقى والأغاني.

وكما قال محسن ماخمالباف في مؤتمره الصحفي بعد عرض الفيلم لقد اهتز العالم لتحطيم تماثيل بوذا ولكنه لا يهتز للمأساة الإنسانية ولمعاناة البشر في أفغانستان وقال ماخمالباف إن تماثيل بوذا لم تتحطم في أفغانستان، وإنما انهارت من الخجل إزاء صمت العالم.

محسن ماخمالباف الذي كتب وأنتج وأخرج الفيلم كما قام بمونتاجه من أهم مخرجي السينما الإيرانية في عهد حكم آيات الله في إيران، والذي بدأ منذ عشرين سنة بإسقاط النظام الإمبراطوري وطرد شاه إيران، والتي أصبحت من ظواهر السينما العالمية في التسعينات من القرن العشرين الميلادي. وقد نشأ ماخمالباف الذي ولد عام ١٩٥٧ في أسرة فقيرة، ولم يتم تعليمه، واشترك في العمل السياسي ضد نظام الشاه، واعتقل من ١٩٧٤ إلى ١٩٧٩، وأفرج عنه بعد نجاح الثورة الإسلامية. وهو أديب يكتب القصة والرواية والمسرحية وسينمائي يجمع بين الإنتاج والإخراج والمونتاج وكتابة السيناريو وتصميم الديكور أيضاً، ومنذ عام ١٩٨٢ أخرج ٢١ فيلماً طويلاً وقصيراً للسينما والفيديو ما بين تمثيلي وتسجيلي، وفيلمه «الطريق إلى كانداهار» الثاني والعشرون في قائمة أفلامه، وأشهرها «كان يا مكان سينما» ١٩٩٢، و«الصمت» ١٩٩٨.

يعبر الفيلم عن مأساة الشعب الأفغاني من خلال نافاس (اسم أفغاني من التنفس أو النفس) الأفغانية المثقفة التي هاجرت إلى كندا، ولكنها قررت العودة إلى كانداهار بعد أن تلقت رسالة من شقيقتها تخبرها فيها أنها سوف تنتحر يوم الكسوف الأخير للشمس في القرن العشرين (١١/٨/٢٠٠٠)، وذلك حتى تنقذها. يبدأ الفيلم مع بداية رحلة نافاس وينتهي من دون أن تتمكن من الوصول إلى أختها، ولكن قبل الكسوف المنتظر.

في هذه الرحلة، أو الطريق إلى كانداهار نرى معاناة الشعب في ظل حكم طالبان، وضحايا الألغام الذين فقدوا أرجلهم أو أيديهم، والمجموعات المسلحة التي تتبع النظام الحاكم والتي تعترض الناس وتقوم بتفتيشهم ومصادرة الكتب أو الآلات الموسيقية وغيرها من ممنوعات حكم طالبان.

ولكن الفيلم، ومن خلال قصته يركز على معاناة المرأة فيما يسمى في الغرب بقضية المرأة والإسلام، وكل من يعرف الدين الاسلامي على حقيقته يدرك بالطبع أن الاسلام بريء من كل هذا القهر الذي يمارس ضد المرأة، بل وضد المرأة والرجل والطفل والشيخ في ظل هذه الأنظمة «الإسلامية» بين قوسين، ولكن الغرب معذور أيضاً لأن كل الفظائع التي ترتكب في أفغانستان وغيرها من الأنظمة المسماة إسلامية يرتبط بالإسلام كما يفهمه حكام هذه الأنظمة.

وربما يكون السؤال الذي يطرحه المتفرج بعد مشاهدة فيلم ماخمالباف، ولماذا لا يتحدث عن المرأة في إيران مثل هذا الفلم ونص تصريحه لو قلت ١٠ في المائة مما قلته عن أفغانستان عن إيران، وما هو الفرق بين البوركا الأفغانية (من البرقع) والشادور الإيراني (أي حجاب المرأة هنا وهناك). ولكن الواقع أن صنع ماخمالباف لهذا الفيلم يعبر عن التزامه الإسلامي والإنساني تجاه الشعب الأفغاني الذي ينساه العالم، وتزداد محنته كل يوم. فمن كان يستطيع أن يعبر عن هذه المحنة غير مخرج من إيران، وثلث المهاجرين الأفغان يعيشون فيها كما ذكرنا، فهي البلد المجاور، كما أنها البلد الذي يسمى حكمه بالإسلامي مثل إيران.

ومن ناحية أخرى، وكما قال ماخمالباف في مؤتمره الصحفي ليس من الممكن إنتاج فيلم عن المرأة في إيران مثل هذ الفلم، ونص تصريحه لو قلت ١٠ في المائة مما قلته عن افغانستان عن ايران لمنعت السلطات الإيرانية تصوير الفيلم، أو عرضه إذا استطعت تصويره. وفي نفس المؤتمر قال المخرج الإيراني أن الموقف في إيران الآن يختلف عن سنوات سابقة، ففي الماضي لم يكن من الممكن تصوير الأفلام التي تعبر بحرية عن الواقع، أما

الآن فمن الممكن تصويرها ومنعها من العرض، ومن الممكن أن تمنع من العرض داخل إيران ويسمح بتصديرها إلى الخارج. ولا يزال هناك فيلمان من أفلام ماخمالباف ممنوعان من العرض داخل إيران، هما «وقت للحب» ١٩٩٠، و«ليالي زاياندي رودا» ١٩٩١.

ورغم مضمون الفيلم الإنساني إلا أن مخرجه يسعى لإرضاء السلطات الإيرانية بالتأكيد في الحوار منذ أول الفيلم وحتى نهايته على أن إيران هي أمل الشعب الأفغاني، كما يسعى لإرضاء الغرب بالتأكيد بالصوت والصورة على أن الصليب الأحمر هو الذي يخفف معاناة الأفغان، ويعمل على علاجهم بقدر الإمكان. ولكن ما يؤخذ على الفيلم ويضعف من مضمونه المستوى الفني المتواضع الذي جاء عليه، وخاصة الحوار المكتوب بانجليزية ركيكة لا مبرر لها إلا ضمان التوزيع في أمريكا وأوروبا.

إننا أمام مادة شعرية جميلة ومدهشة أبدعها فنان يتمتع بخيال رائع، وصورها بامتياز مدير التصوير الإيراني الكبير إبراهيم جعفري، ولكن هذه المادة تحتاج إلى أن تصلح فيلماً لأنها تفتقد السيناريو المحكم والمونتاج الدقيق. إننا لا نرى بشراً يعيشون في مجتمع، وإنما مجموعات من الناس في صحراء مترامية، وبينما يعلو الفيلم في مشاهد ضحايا الألغام وهم ينتظرون الأرجل الصناعية تهبط عليهم من طائرات الصليب الأحمر، ينخفض كثيراً في مشاهد مجموعات النساء لابسات البوركا، فهن بألوان البوركا المتنوعة يبدين وكأنهن فرقة من فرق الفنون الشعبية. هناك إذاً نوايا عظيمة وراء صنع فيلم «الطريق إلى كانداهار»، ولكن النوايا العظيمة لا تصنع أفلاماً عظيمة.

عن شميد

شهد مهرجان كان ٢٠٠٢ العرض الأول للفيلم الأمريكي «عن شميد» إخراج الكسندر بايني، والذي يعد من روائع السينما، وإعلاناً عن مولد فنان سينمائي كبير يساهم في صنع حاضر ومستقبل السينما في أمريكا والعالم.

«عن شميد» الفيلم الطويل الثالث لمخرجه الذي ولد عام ١٩٦٨ في مدينة أوماها بولاية نبراسكا، ودرس التاريخ والأدب الاسباني في جامعة ستانفورد، ثم درس السينما في كلية بوسي إل إيه. ومنذ فيلم تخرجه القصير «رغبة مارتين» عام ١٩٩١ بدت موهبة بايني حيث عرض الفيلم في مهرجان سانداس ذلك العام، ثم تأكدت موهبته في فيلميه الطويلين الأولين «المواطن روث» ١٩٩٦، و«انتخابات» ١٩٩٩. وها هو يقدم تحفته الأولى في فيلمه الطويل الثالث «عن شميد»، وفيه أيضاً يقدم جاك نيكلسون في دور شميد أحد أعظم أدواره التي تدخل تاريخ السينما من أوسع الأبواب.

الكسندر بايني مؤلف سينما بكل معنى الكلمة، فهو ليس مخرجاً لكل «أنواع» الأفلام على الطريقة الهوليودية التقليدية، ولا يتبع الأسلوب «الواقعي» الهوليودي التقليدي في الإخراج، وإنما يصنع عالماً فنياً خاصاً يعبر فيه عن رؤية ناضجة للمجتمع الأمريكي الذي ينتمي إليه، وبأسلوب

خاص يتجاوز التراث السينمائي الأمريكي، ويجمع بينه وبين تراث السينما الأوربية، وتراث سينما المؤلفين في العالم كله.

تدور أحداث أفلام بايني الثلاثة الطويلة في مدينة أوماها التي ولد وعاش فيها، ويعرفها أكثر من غيرها، وفي الزمن المعاصر لإنتاج الأفلام، أي الزمن الذي يعيشه، ويعرفه أكثر من غيره. وفي الأفلام الثلاثة يكتب بايني السيناريو مع جيم تايلور، ويعمل مع مدير التصوير جيمس جلينون، والمونتير كيفين تينت، والموسيقي رولف كينت. بل إن سيناريو «عن شميد» المأخوذ عن رواية بنفس العنوان للكاتب لويس بيجلي مزيج من الرواية وسيناريو كتبه بايني عن نفس الموضوع بعنوان «الزحام»، ولذلك فاسم الشخصية الرئيسية في الفيلم وارين شميد وليس أرثر شميد كما في الرواية، وابنته في الفيلم تعيش في دينفر، بينما في الرواية تعيش في نيويورك.

وإذا كان تغيير الاسم الأول للشخصية الرئيسية إشارة إلى أن الفيلم ليس مجرد إعداد للرواية، فان تغيير مدينة ابنة شميد من نيويورك إلى دينفر يعني أن المخرج المؤلف يرى أن المدن «العادية» مثل أوماها ودينفر تعبر عن المجتمع الأمريكي أكثر من نيويورك أو لوس انجلوس وغيرهما من المدن الأمريكية ذات الطابع «الكوزمو بوليتاني».

يعبر بايني في فيلمه عن رؤية نقدية حادة للمجتمع الأمريكي من خلال تناوله حياة الطبقة الوسطى التي تمثل الأغلبية الساحقة من ذلك المجتمع. فبطله اللابطل شميد موظف كبير في إحدى شركات التأمين يحال إلى التقاعد بعد أن بلغ السادسة والستين من عمره، ويكتشف بعد فوات الأوان أنه عاش حياة خاوية من الناحية الإنسانية والروحية، أي من حيث علاقته بالآخرين

بمن فيهم أقرب الناس إليه، ومن حيث علاقته بالعالم والكون الواسع خارج دائرته المحدودة المغلقة.

إنه موظف ناجح يعيش في منزل خاص تتوافر فيه كل الاحتياجات والكماليات بما في ذلك بيت متحرك على سيارة للرحلات (كارافان) نراه في حديقة المنزل. كما انه زوج ناجح أمضى ٤٢ سنة من الحياة «المستقرة» مع زوجته هيلين، وهما والدان ناجحان لابنتهما جيني التي تخرجت في الجامعة وتعمل في دنيفر، وتستعد للزواج من صديقها راندال. كل شيء إذن يبدو على خير ما يرام في حياة شميد، ولكنه ما إن يحال إلى التقاعد حتى يدرك وندرك معه أن حياته كانت قبض الريح.

لقد ظل شميد يعمل طوال عمره من التاسعة صباحاً إلى الخامسة بعد الظهر ليوفر لنفسه وأسرته هذه الحياة المريحة التي تخلو من أي نقص مادي، ومع إحالته إلى التقاعد توقفت آلية حياته المعتادة، وأصبح لديه الوقت ليفكر في معنى هذه الحياة، وما إن فكر حتى أدرك كم هو تعس، وكم كانت حياته تعسة، ويحاول شميد أن يعيش طالما أنه على قيد الحياة، ولكنه يفشل، فالماضي يعيش في الحاضر ويصنع المستقبل.

عبر بايني عن رؤيته النقدية الحادة بأسلوب ذهني صارم يثير عقل المتفرج أكثر مما يثير عواطفه، ورغم السخرية المريرة التي ربما تجعل الفيلم من أفلام الكوميديا السوداء عند من يعنيهم التصنيف. ويتفاعل جاك نيكلسون مع هذا الأسلوب ويوظف أداءه وإلقاءه للتأكيد عليه، فنحن لا نتعاطف معه بقدر ما نتأمل ما يدركه ونفكر فيه. وبقدر ما يبتعد بايني عن التبسيط السياسي ولا يجعل من بطله مجرد ضحية للمجتمع الرأسمالي، بقدر ما يقترب

من بعد إنساني عام يجعله على نحو ما «سيزيف» أمريكي من عصرنا، والذي أصبح فيه نمط الحياة الأمريكية حلم أغلب الناس.

مثل دائرة حياة بطله المغلقة يأخذ البناء الدرامي للفيلم شكل الدائرة المغلقة، إذ يبدأ بحفل التقاعد الذي تقيمه الشركة على شرف شميد، وينتهي بحفل زواج ابنته. وقبل حفل التقاعد، بل وقبل العناوين يقدم المخرج ثلاث لقطات متوالية هي «برولوج» أو مدخل سينمائي خالص إلى عالم الفيلم، والمفتاح الذهبي لتلقيه، والكشف عن عناصر أسلوبه: اللقطة الأولى للمدينة في منظر عام، والثانية لمبنى الشركة في منظر عام متوسط، والثالثة لبطله يغادر مكتبه في منظر متوسط ويغلق مفتاح الكهرباء ليسود الظلام ويغلب على الألوان في اللقطات الثلاث الأبيض والأزرق، لونا الموت، ولا تتحرك الكاميرا. إنها لقطات أشبه بدقات المسرح الثلاث.

وبنفس الأسلوب، وبعد حفل التقاعد، نرى منزل شميد من الخارج في منظر عام، ثم من الداخل وهو مع زوجته في منظر عام متوسط، ثم في الصباح وهو يبدأ أول أيامه بعد التقاعد في منظر متوسط. وفي هذا اليوم الأول يرى شميد على شاشة التليفزيون إعلاناً عن جمعية تدعو لمساعدة أطفال إفريقيا اليتامى باختيار أحدهم ودفع ٢٢ دولاراً في الشهر للإنفاق عليه، وتشترط الجمعية على المتبرع أن يكتب رسائل موجهة إلى الطفل الذي يختاره وإرسالها إلى من يتولون رعايته حتى يكبر الطفل ويقرأها بنفسه، وعلى الفور يختار شميد طفلاً في السادسة من عمره من تانزانيا يدعى ندوجو أومبو ويبدأ في كتابة الرسائل إليه، والتي نستمع إليها طوال الفيلم على شريط الصوت.

والعلاقة بين شميد وندوجو الذي لا نراه أبداً تعبر عن بدء اتصال شميد بالعالم خارج دائرة حياته بعد تقاعده، وهي من ناحية أخرى وسيلة درامية للتعريف بشميد وحياته الماضية مع البقاء في الزمن المضارع دون العودة إلى الماضي، وإنما بالاستماع إليه على شريط الصوت، فهو عندما يعرف نفسه إلى ندوجو يعرفنا بها، وعندما يحدثه عن ماضيه نعرفه بدورنا. وإلى جانب رسائله إلى ندوجو نستمع على شريط الصوت إلى مونولوجات شميد الداخلية التي تعبر عن تأملاته في الحاضر والمستقبل، والتي تتجسد في لقطات مرئية.

العناصر الأساسية للأسلوب الذهني الصارم الذي اتبعه بايني في إخراج الفيلم هي بناء الدائرة المغلقة، والأحجام العامة والعامة المتوسطة والمتوسطة للمناظر التي تضع مسافة بين المتفرج والشاشة تتيح له التفكير، وليس الأحجام الكبيرة والكبيرة جداً التي تثير الانفعال، وعدم حركة الكاميرا، والزمن المضارع الذي يمضي إلى الأمام بإصرار عنيد يحاصر شميد ويطبق الخناق عليه من ذروة إلى أخرى في إيقاع محكم يعكس سيطرة كاملة على زمن الفيلم، فلا توجد لقطة زائدة، ولا يشعر المتفرج بأن هناك لقطة ناقصة.

ويتأكد الأسلوب بنقيض عناصره، أي بالاستخدام الحذر للأحجام الكبيرة جداً للمناظر، ولحركات الكاميرا، والتي تصل إلى حركة الكاميرا الحرة العنيفة، وذلك في عدد قليل من المشاهد. وتساهم هذه المشاهد في صنع الإيقاع المحكم، وتضفي عليه الكثير من الحيوية، وتجنبه الرتابة التي كان من الممكن أن يقع فيها بعدم وجودها. ويمكن القول إن الاكتمال الأسلوبي لجميع عناصر الفيلم من الإخراج والسيناريو والتصوير إلى المونتاج والتمثيل

والموسيقى، والعلاقة الدرامية المثالية بين الصوت والصورة يصبح في لحظة ما نقطة ضعفه لأنه يشغل المتفرج بجمال ودقة المبنى عن قوة وعمق المعنى.

يذهب شميد إلى الشركة بعد أيام قليلة من تقاعده، وكأن قدميه تقودانه إلى مكتبه من دون أن يدري، وبحكم العادة التي استمرت زهاء نصف قرن. وهناك يستقبله المدير الشاب بترحاب كبير، ولكنه بعد لحظات يخبره أن لديه مواعيده ولا يستطيع أن يستمر في لقائه أطول من ذلك. وبالطبع يغادر شميد الشركة. وبالأحجام الكبيرة والكبيرة جداً للمناظر يجسد المخرج البارع مونولوجين لبطله: الأول نرى فيه تفاصيل وجهه والتجاعيد في كل زاوية، وشميد يتساءل من يكون هذا الرجل العجوز، والثاني نرى فيه زوجته نائمة إلى جواره وهو يتساءل من تكون هذه المرأة.

لا يفقد شميد عمله فقط، وإنما يفقد هيلين أيضاً عندما تموت فجأة وهي تنظف المطبخ، ويرى في موتها إنذاراً باقتراب موته. ويعبر بايني عن هذا المعنى عندما يستخدم المزج في الانتقال بين اللقطات أثناء دفن هيلين، وهي المرة الوحيدة التي يستخدم فيها هذه الوسيلة في الانتقال طوال الفيلم مما يؤكد قدرته الكبيرة على توظيف مفردات اللغة السينمائية، ومع وصول ابنته جيني للمشاركة في وداع أمها وتقبل العزاء يكتشف شميد أنه فقد ابنته أيضاً، ليس بالموت، فهي على قيد الحياة، ولكن ليس هناك ما يربط بينهما سوى رابطة الدم. إنه يطلب منها أن تبقى معه عدة أيام، فترد بأنها تستعد لحفل الزفاف وليس لديها وقت، ويسألها مباشرة من سيرعى شؤوني فلا ترد، وتغادر المنزل مع صديقها راندال، والذي يثير نفور شميد بمظهره الكاريكاتوري وانتهازيته الواضحة.

وربما تبدو جيني للبعض نموذجاً للابنة العاقة، ولكن هذا غير صحيح، إنها تحب والدها كما يحبها، وتصرفاتها معه طبيعية تماماً بالنسبة إليها، ونتيجة العلاقة التي كانت بينها وبينه طوال عمرها. هي لم تنظر إليه إلا كمورد للأموال التي تفي بالاحتياجات والكماليات، وهو لم يتصرف معها إلا كذلك، ولا فرق بينها وبين ندوجو الذي ينفق عليه من دون أن يراه. ويستخدم المخرج الكتابة على الشاشة مرة واحدة في الفيلم ليكتب عبارة «بعد أسبوعين» مؤكداً قدرته على توظيف كل المفردات في خدمة أسلوبه، لنرى شميد في المنزل وحيداً وأكوام القمامة تختلط مع الملابس المتسخة والأكواب الفارغة، فهو لم يعتد الحياة وحده، ولا يعرف كيف يدبر أمور الحياة اليومية.

ويضيق الخناق على شميد عندما يكتشف مجموعة من الرسائل احتفظت بها زوجته في صندوق خاص، ويتصور للوهلة الأولى أنها رسائله إليها فتنفرج أساريره، ولكن سرعان ما يستبد به الغضب عندما يدرك أن الخط ليس خطه، وما إن يقرأ الرسائل حتى يثور ثورة عارمة، فهي من أقدم وأقرب أصدقائه، وتؤكد أن زوجته كانت على علاقة معه أثناء زواجهما. وبنفس البراعة في توظيف مفردات اللغة التي يعبر بها يستخدم بايني في هذا المشهد حركة الكاميرا الحرة (المحمولة) لأول وآخر مرة في الفيلم، فمن شأن هذه الحركة العنيفة المضطربة التعبير عن ما يعتمل داخل شميد وإحساسه بانهيار عالمه رأساً على عقب. ويبحث شميد عن صديقه، ويواجهه، فيقول الصديق ببرود لقد كانت غلطة وانتهت منذ زمان طويل. وحتى لا يموت كمداً يقرر شميد أن يقود (الكارافان) ويقوم برحلة لزيارة جيني.

في منتصف الطريق يتحدث شميد مع جيني بالتليفون ويخبرها انه قادم لزيارتها، يتصور أنها ستهلل فرحاً بالمفاجأة، ولكن جيني ترد أنها ليست فكرة جيدة، إنني مشغولة جداً الآن ويمكنك الحضور بعد يومين أو ثلاثة. يقرر شميد أن يتحرك بالسيارة – المنزل نحو البيت الذي ولد فيه في بلدة صغيرة على الطريق. وهناك يجد المنزل وقد تحول إلى معرض لبيع السيارات. يدخل شميد المعرض وهو مفعم بالحنين إلى الماضي، هنا كنت أجلس مع والدي، وهنا كنت ألعب. ويسأله البائع ماذا يريد وعندما يرد بأن هذا المكان كان منزله ينظر إليه البائع في دهشة شديدة وكأنه أمام رجل فقد عقله.

وفي منطقة خاصة بالسيارات/ المنازل يقضي شميد ليلته حيث يدعوه زوجان من الكارافان المجاور للعشاء معهما، وفي لحظة ينفرد شميد بالزوجة فتقول له إنها تشعر بأنه حزين ووحيد، فتتحرك عواطفه حتى إنه يقبلها، وهنا تطرده المرأة، فيخرج مسرعاً ويقود السيارة في الليل، وفي مشهد من أروع مشاهد الفيلم يستلقي شميد على سقف السيارة ويتطلع إلى النجوم البعيدة ربما لأول مرة في حياته ويخاطب هيلين قائلاً إنني أسامحك وأرجو أن تسامحيني إذا لم أكن الرجل الذي كنت تريدينه. وعندما يصل شميد إلى منزل أسرة راندال صديق جيني ندرك أن هذه هي المرة الأولى التي يرى فيها هذه الأسرة، والتي تبدو على النقيض الكامل من أسرته المحافظة. يحاول شميد أن يمارس دور الأب متأخراً وينصح جيني بعدم الزواج من راندال، ويكون ردها حاسماً «إما أن تحضر الزفاف، أو تعود من حيث أتيت»، فلا يملك غير الاستسلام.

يبدأ الفيلم بحفل التقاعد وينتهي بحفل الزواج، ولكن بينما يغادر شميد الحفل الأول ويذهب إلى صالون ملحق لينفرد بنفسه وقد امتزجت داخله

مشاعر الغبطة بما سمعه من كلمات الثناء مع مشاعر الأسى، لا يستطيع أن يغادر حفل زواج ابنته رغم رغبته في ذلك، ولا يستطيع أن يقول رأيه الحقيقي في زوج ابنته وأسرته، وإنما يقول عكس ما يعتقد ساخراً منهم ومن نفسه ومن كل شيء.

حفل البداية يفتح قوساً يغلق مع حفل النهاية على نحو متقاطع فحفل البداية حفل الوداع، وحفل النهاية حفل بداية حياة. وما بين الحفلين جنازة هيلين. ويصور بايني الحفلين والجنازة كاشفاً عن سخافة طقوس مناسبات الطبقة الوسطى سواء عند بدء الحياة أو نهايتها أو عند التقاعد. فهي طقوس شكلية تهتم بالمظهر دون المخبر، وتبدو مجموعة من الإجراءات الروتينية رغم أنها تتعلق بالمشاعر والأحاسيس، كما تبدو جزءاً من «السوق» في مجتمع السوق، فلكل طقس من طقوس الحياة والموت أنواعه وأسعاره المختلفة.

إذا قرأت قصة هذا الفيلم في كلمات مكتوبة من دون أن تشاهده فالأرجح أن تعتبره مجرد ميلودراما مكررة عن التقاعد ونهاية الحياة وعقوق الأبناء تدفع الدموع إلى عيون المتفرجين، ولكن عندما تشاهد الفيلم تدرك أنه مثل كل فيلم حقيقي ليس قصة أدبية وإنما فيلم سينمائي، وتجد أن صانع الفيلم يعبر بأسلوب عقلي بعيد تماماً عن إثارة الدموع، وإنما يدفعك إلى التفكير في معنى الحياة.

عصابات نيويورك

عندما شاهدت الفيلم الأمريكي «عصابات نيويورك» إخراج مارتن سكورسيزي في ختام مهرجان برلين عام ٢٠٠٣ أدركت لماذا تأجل عرضه بعد تدمير مركز التجارة في نيويورك (١١ سبتمبر ٢٠٠١) من ديسمبر ٢٠٠١ إلى ديسمبر ٢٠٠٢. السبب الرسمي للتأجيل مشاهد العنف الكثيرة في الفيلم، ولكن هناك سبب آخر في تقديري وهو أنه يجعل من تدمير مركز التجارة أمراً عادياً في إطار تعبيره عن مرحلة من تاريخ المدينة كانت فيها أقرب إلى الغابة وسكانها أقرب إلى الوحوش!

مارتن سكورسيزي من كبار مخرجي السينما في أمريكا والعالم، وقد أخرج منذ عام ١٩٦٣، أي منذ ٤٠سنة، ٢٨ فيلماً

منها ٦ أفلام قصيرة و٤ أفلام تسجيلية و ١٨ فيلماً روائياً طويلاً أحدثها «عصابات نيويورك». ومثل كل مخرجي هوليود أخرج سكورسيزي كل «أنواع» الأفلام، ولكنه وضع اسمه في تاريخ السينما من خلال «سائق التاكسي» الذي فاز بالسعفة الذهبية في مهرجان كان عام ١٩٧٦. وهو في «عصابات نيويورك» يعُبر عن مرحلة من تاريخ المدينة من ١٨٤٦ إلى ١٨٦٣ في فيلم من الإنتاج الضخم لأول مرة في حياته الفنية تكلف نحو ٥٠مليون دولار أمريكي (بدأ المونتاج في ٣٠مارس

٢٠٠١ بعد ١٣٧ يوم تصوير) وتجاوزت إيراداته مائة مليون منذ بدأ عرضه في ديسمبر ٢٠٠٢.

كانت الفترة من ١٨٥٠ إلى ١٨٧٧ من تاريخ الولايات المتحدة الأمريكية فترة مأساوية فاجعة على حد تعبير المؤرخين نيفنز وكوماجر في كتابهما عن هذا التاريخ الذي صدر عام ١٩٨١. وكانت ذروة المأساة الحرب الأهلية بين ولايات الشمال الرافضة لعبودية السود وولايات الجنوب المتمسكة بهذه العبودية من ١٨٦١ إلى ١٨٦٥، والتي انتهت بانتصار الشمال وتحريم العبودية، وقتل في هذه الحرب أكثر من ٦٠٠ألف أمريكي من مجموع السكان الذي لم يكن يزيد عن ٣١ مليون نسمة من بينهم ٣مليون أسود.

المشهد الافتتاحي في فيلم «عصابات نيويورك» يدور عام ١٨٤٦، ولكن بقية أحداث الفيلم تدور عام ١٨٦٣ بعد ١٨ سنة، أي أثناء الحرب الأهلية. وتوضح رسالة الجنرال وليم شيرمان إلى شقيقه في ٣٠يونيو ١٨٦٤ والتي يستشهد بها المؤرخان المذكوران عن مدى العنف الذي وصلت إليه الحرب الأهلية الأمريكية، مثل أي حرب، في قوله «لقد بدأت اعتبر موت وتشويه ألفي رجل مسألة بسيطة، نوعاً من تدريبات الصباح المنشطة، وقد يكون من الخير أن تصبح بهذه القسوة والخشونة».

كان العنف سمة رئيسية لهذه الفترة من تاريخ أمريكا في الواقع، ولكن كيف عبر عنه الفيلم، هذا هو السؤال.

يبدأ الفيلم بصوت الموسى أثناء الحلاقة ثم من منظر كبير جداً للأب فالون (ليام نيسون) يحلق ذقنه ويجرح نفسه فيسيل خيط من الدم، ثم منظر متوسط وهو يسلم الموسى إلى ابنه الصبي أمستردام ويطلب منه ألا

يمسح الدم، ويمسك الأب بيد ابنه ويتحرك داخل دهاليز مظلمة مع مجموعة من الرجال إلى أن يفتح أحدهم باباً يؤدي إلى ساحة واسعة مغطاة بالجليد، ثم إلى منظر عام للساحة، ومنظر عام جداً للساحة في حي فايف بوينتس في مدينة نيويورك. وتبدأ في الساحة معركة بين جماعة الأب فالون من المهاجرين الإيرلنديين وجماعة بيل الجزار (دانييل داي – لويس) التي تسمي نفسها السكان الأصليين. والجزار هو عمل بيل ولقبه المعروف به، وهو الشخصية الوحيدة في الفيلم التي لها أصل تاريخي. وتدور هذه المعركة بالسكاكين والبلط والفؤوس وتتحول إلى مذبحة تجعل من الجليد الأبيض بحيرة من الدم الأحمر، وتنتهي بقتل الأب فالون على يدي بيل أمام ابنه.

بعد ١٨ سنة، عام ١٨٦٣ كما تذكر لافتة مكتوبة على الشاشة نرى أمستردام (ليوناردو دي كابرو) وقد أصبح شاباً يعود إلى الحي حتى ينتقم من بيل الجزار الذي قتل والده. ورغم مرور هذه السنوات الطويلة نرى الصراع لا يزال قائماً بين العصابتين، ولم يتغير شيء حتى ماكياج دانييل داي – لويس وهو خطأ واضح وغلطة الشاطر بألف كما نقول في مصر.

وينتهي الفيلم بانتفاضة الفقراء في نيويورك ضد قانون التجنيد الإجباري الذي صدر ١٨٦٣ أثناء الحرب الأهلية وأعفى كل من يدفع ٣٠٠ دولار، والتي استمرت أربعة أيام تم فيها تدمير أجزاء كبيرة من الأحياء الراقية، ولم تنته إلا عندما تم قصف أحياء الفقراء بالمدافع، ثم نرى معركة أخرى مثل معركة البداية يقوم فيها أمستردام بقتل بيل الجزار وهناك نهايتان الأولى يموت فيها كلاهما والثانية نرى فيها أمستردام حياً

مع فتاته جيني (كاميرون دياز) ولكن يعزز النهاية الثانية أن الفيلم كله يروى على لسان أمستردام كرواية على شريط الصوت، وبالتالي يطمئن المتفرج من أول لحظة أنه لن يموت.

والشرطة في الفيلم فاسدة، ومتعاونة مع الفاسدين من السياسيين ورجال الأعمال، وتبدو هذه الأطراف الثلاثة ممثلة لعصابة ثالثة هي عصابة الدولة / السلطة والتي تترك عصابتي فالون وبيل تتصارعان في حي من أفقر أحياء المدينة، ثم تطلق عليهما المدافع حين تتعرض أحياء السياسيين ورجال الأعمال للخطر. ولكننا لسنا أمام عمل فني يحلل التاريخ، وإنما فيلم تجاري ضخم الإنتاج صغير القيمة من الناحية الفكرية، بل إنه يحول دون المتفرج والتفكير في معنى ما يراه.

هذا فيلم يذكرنا بأفلام الفتوات المصرية التي سطحت روايات وقصص نجيب محفوظ في عالم الفتوات في القاهرة القديمة حيث استخدم الكاتب هذا العالم للتعبير عن رؤية شاملة للتاريخ، بينما غرقت هذه الأفلام في العنف والجنس مثل فيلم سكورسيزي مع الفارق بين الأفلام التجارية الغالية والأفلام التجارية الرخيصة. بل إن وسيلة أمستردام للتقرب من بيل هي التصدي لإحدى محاولات اغتياله، وإنقاذه وتعريض نفسه للخطر من أجله، وهي نفس وسيلة بطل «الفتوة» إخراج صلاح أبو سيف للتقرب من المعلم الكبير الطاغية، والفتوة عن قصة سينمائية لنجيب محفوظ. ومثل «الشيطان يعظ» إخراج أشرف فهمي عن قصة نجيب محفوظ أيضاً، يدخل «الانتقام للشرف» كعنصر إضافي إلى جانب الانتقام بقتل الأب، فمن بين كل فتيات حي فايف يونيتس لا يحب أمستردام إلا النشالة جيني التي

اغتصبها بيل الجزار وهي في الثانية عشرة من عمرها، وحملت منه ففتحوا بطنها لاستخراج الجنين!.

ومثل كل الميلودرامات الهندية والمصرية والأمريكية يتبادل أمستردام الحب مع جيني في الوقت الذي يحبها فيه جوني، والذي ينتقم من أمستردام بإبلاغ بيل أنه ابن فالون، ويضعه بيل على خازوق حديدي لأنه كان قد أحب أمستردام واعتبره مثل ابنه، ويطلب جوني من أمستردام أن ينقذه من عذاب الخازوق ويقتله، وبالفعل يطلق النار عليه. وهناك فشل درامي كامل في معالجة العلاقة بين أمستردام وبيل، فقد أراد سكورسيزي ومعه ثلاثة من كبار كتاب السيناريو تلمّس جوانب «إنسانية» في هذه العلاقة حتى لا تصبح كل الشخصيات مجرد دمى خيّرة وأخرى شريرة، غير أن من المستحيل على أي متفرج أن يرى أي جوانب إنسانية في بيل بعد أن رأى ممارساته الوحشية مجسدة من أول مشهد وطوال الفيلم.

وليس من المقنع بأي حال أن يكتفي بيل بتشويه وجه أمستردام بعد أن عرف حقيقته ولكن هذه بدورها فكرة تجارية ميلودرامية، حتى نرى وجه دي كابريو الجميل مشوهاً لبعض الوقت وبأي مقياس لا يصلح دي كابريو لتمثيل هذا الدور بحكم تكوينه الخلقي ولكن اختياره تم لأسباب تجارية أيضاً: تعالوا شاهدوا الفتى الرومانتكي الجميل بطل «تايتانيك» وهو يقوم بدور فتوة يصارع الجزار، ويحب النشالة الجميلة ويمارس معها الجنس بنفس القدر من العنف. ومن المعروف أن الجنس والعنف هما الجناحان اللذان تطير بهما الأفلام التجارية دائماً لتحقيق أعلى الإيرادات. وقد جمع فيلم «عصابات نيويورك» حبكات العديد من الميلودرامات في فيلم واحد، وغلفها بادعاء

البحث عن الجذور وأمريكا التي ولدت في الشارع وغيرها من عبارات ترويج الفيلم في الإعلانات في محاولة لجذب جمهور سكورسيزي من الصفوة إلى جانب عامة الجمهور.

نعم، هناك ثراء في الإنتاج لمنتج من كبار منتجي السينما في العالم وهو البرتو جريمالدي، وهناك ثراء في تصوير ميشيل بالهاوس الذي أبدع في تصوير عصر ما قبل الكهرباء، وثراء في موسيقى هوراد شور، بل وماكياج مانليو روشيتي الذي وضع عيناً زجاجية لبيل الجزار بدلاً من عينه التي فقدها في إحدى معاركه، ورسم عليها النسر الأمريكي،ولكن هناك فقر في الدراما، وفقر شديد في تأمل التاريخ إن كان هناك أي تأمل من أي نوع، وكيف يمكن التأمل وسط كل هذا الصخب!.

لقد شاهدت النسخة الكاملة من الفيلم (٣ ساعات و٨دقائق) في ختام مهرجان برلين، وهي تقل عن نسخة التوزيع التجاري التي لا تتجاوز ساعتين و٤٥ دقيقة، وأيا كان طول النسخة فالغالبية من مشاهد الفيلم عنف مجاني، والمشاهد القليلة التي تحاول أن تعبّر عن الصراع الحقيقي، وما وراء العنف تضيع تماماً، ولا يبقى للمتفرج إلا أن يحاول نسيان كل ما شاهده من أشلاء ودماء.

فيل

ما إن شاهدت الفيلم الأمريكي «فيل» إخراج جوس فان سانت في اليوم الثالث من أيام مسابقة مهرجان كان ٢٠٠٣حتى شعرت أنه فيلم العام، ولكن عرضه قبل أفلام لارس فون ترير وبيتر جريناواي وهيكتور بابينكو ودينس أركان جعلني أتردد في توقع فوزه بالسعفة الذهبية، فاكتفيت بالقول في رسالتي الى «الجمهورية» يوم ١٩ مايو إنه «لابد» وأن يذكر بين الأفلام الفائزة.

ولكن في رسالتي يوم إعلان الجوائز كان «فيل» هو فيلمي للسعفة الذهبية رغم أن جميع النقاد كانوا يرشحون «دوجفيل» لارس فون ترير حتى الذين لم يعجبوا به. شعرت أمام «فيل» أنني أمام عمل فذ، حتى إنني شاهدته مرتين، وهو أمر لا يحدث إلا نادراً في سيد المهرجانات السينمائية حيث تختار ما تشاهده كل يوم من بين نحو مائة فيلم.

كتبت بعد ساعات من مشاهدة الفيلم لأول مرة في رسالتي يوم ١٩ مايو أن جوس فان سانت في هذا الفيلم يقدم أول تحفة وهو في الخمسين من عمره، وفيه يستجمع كل خبراته في الفن والحياة طوال أكثر من ربع قرن، ويقدمها في خلاصة شعرية مكثفة ورؤية فكرية عميقة في ساعة و٢١ دقيقة، وهو أقصر أفلام المسابقة، ولكنه من أطول الأعمال الفنية عمراً، بل من الإبداع الخالد على مر الزمن. «وقلت إن الفيلم أقرب إلى الكمال الشكلي من

حيث الأسلوب، كما أنه بيان فكري كامل عن الحضارة الغربية، والذروة التي وصلت إليها في المجتمع الأمريكي. الفيلم عن حادثة الطالبين اللذين هاجما زملاءهما وأساتذتهما في المدرسة الثانوية وقتلا عدداً كبيراً منهم عام ١٩٩٩ ولكنه يستخدم هذه الحادثة للتعبير عن الأزمة الروحية الكبيرة في حياة تتوافر فيها كل الاحتياجات المادية».

ونفس هذه الحادثة التي وقعت في مدرسة كولومباين الثانوية بولاية ميتشجان الأمريكية كانت موضوعاً للفيلم التسجيلي الطويل «لعبة كولومباين» إخراج مايكل مور، والذي عرض في مسابقة مهرجان كان ٢٠٠٢، وفاز بالسعفة الذهبية التذكارية للدورة الـ ٥٥، كما فاز بأوسكار أحسن فيلم تسجيلي طويل في مسابقة الأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم السينمائية عام ٢٠٠٣. وفي هذا الفيلم يحلل مايكل مور تجارة السلاح في المجتمع الأمريكي، وتجارة السلاح الأمريكي في العالم، ويُدين ثقافة العنف. وبالطبع فالمقارنة بين الفيلمين رغم اختلافهما الكامل بل بسبب هذا الاختلاف تشُكّل مادة ثرية للنقد المقارن.

ولد جوس فان سانت في ٢٤ يوليو عام ١٩٥٢ في مدينة لويس فيل بولاية كينتاكي الأمريكية، وتخرج في مدرسة رودي أيسلاند للتصميم قبل أن يتجه إلى هوليود للعمل في السينما. وهو كاتب روائي وكاتب سيناريو ورسام وفوتوغرافي ومخرج ومونتير وموسيقي أخرج ٢٠فيلماً منذ عام ١٩٧٧ منها ٨ أفلام روائية قصيرة وفيلم تسجيلي قصير و١١ فيلماً روائياً طويلاً، وعرف بتمرده على السينما الهوليودية السائدة، وكان فيلمه العشرون «فيل» أول فيلم من إخراجه يُعرض في مسابقة مهرجان كان، وقد فاز بجائزة الإخراج إلى جانب السعفة الذهبية في سابقة تحدث لأول مرة في تاريخ المهرجان العريق.

قال فنان السينما والمسرح الفرنسي الكبير باتريس شيرو رئيس لجنة تحكيم المهرجان على مسرح حفل الختام إنه طلب من جيل جاكوب رئيس المهرجان الموافقة على عدم الالتزام بمادة صريحة في اللائحة تجيز فوز أي فيلم بجائزتين شرط أن تكون إحداهما للتمثيل، ووجّه الشكر إليه لموافقته ليفوز «فيل» بالسعفة الذهبية وجائزة الإخراج، وكم كان كلاهما على حق. كتب جوس فان سانت فيلمه وأخرجه وقام بمونتاجه، ولا يبدو ذلك غريباً من واقع مشاهدة الفيلم، فالسيناريو والإخراج والمونتاج هنا عملية واحدة لأن الفيلم من النوع الذي يوجد في مخيّلة صانعه بالكامل قبل التصوير، ولذلك لا يوجد ما يدعو إلى الدهشة عندما نعلم من خارج الفيلم أنه صوّر في ٢٠ يوماً من نوفمبر عام ٢٠٠٢ بمزانية محدودة بالنسبة للسينما الأمريكية وهي ٣ مليون دولار.

صوّر جوس فان سانت الفيلم في مدرسة ثانوية حقيقية، ولكن من دون أن يحدد اسمها، صحيح أنه عن حادثة كولومباين، ولكنه لا يذكر ذلك لسببين أولهما أن هناك ثمانية حوادث مماثلة وقعت في المدارس الثانوية الأمريكية بين عامي ١٩٩٧ و١٩٩٩، وثانيهما أن موضوعه ليس هذه الحوادث، ولا تلك الحادثة بالتحديد وإنما الشباب الأمريكي الذي سبق وعبّر عنه في العديد من أفلامه، ومضمونه يتجاوز حتى المجتمع الأمريكي ويشمل الحضارة الغربية كلها، وإلى أين وصلت. ومن بين الـــ ٨١ دقيقة مدة عرض الفيلم هناك ٦٠ دقيقة على الأقل داخل المدرسة. وكل ممثلي الفيلم من فتيان وفتيات المدارس الثانوية بالفعل، أي من الممثلين غير المحترفين ما عدا ثلاثة من غير الطلبة والطالبات.

وأسماء الطلبة هي أسماؤهم الحقيقية ألكس هو ألكس فروست وإريك (إريك دولين) وجون (جون روبنسن) والياس (الياس ماكونيل) وناثان (ناثان

تايسون) وبيني (بيني ديكسون) وأسماء الطالبات جوردان (جوردان تايلور) وكاري (كاري فينكلي) ونيكول (نيكول جورج) وبرتياني (برتياني مونتين) وأكاديا (أكاديا ميلز) والطالبة الوحيدة التي تمثل شخصية تحمل اسماً غير اسمها الحقيقي هي كرستين هيكس في دور ميشيل!.

وليس معنى هذا أن الفيلم تسجيلي أكثر منه درامياً كما جاء في مقال آلان هنتر ناقد «سكرين انترناشيونال» يوم ١٩ مايو، فالمفتاح الأصح لتلقي الفيلم أنه قصيدة من الشعر السينمائي، والدراما فيه هي دراما القصيدة الشعرية، وذلك من خلال أسلوب التعبير الذي ينتمي إلى السينما الخالصة حيث ينتهي الفارق بين التسجيلي والدرامي، ويصبح الإنشاء السينمائي ذاته هو كل شيء، تماماً كما أن الإنشاء اللغوي هو القصيدة: هنا يدمج المعنى في المبنى في تلاحم عضوي تام ومطلق.

عدم العثور على هذا المفتاح لتلقي الفيلم هو ما جعل هنتر يرى أنه لايفسّر ما حدث، ولا يقوم بأي تحليل لسيكلوجية الشباب. وما جعل تود مكارثي ناقد «فارايتي» يوم ١٩ مايو أيضاً يقول إنك لا تعرف هؤلاء الشباب أبداً، وما جعل كيرك هونيكوت ناقد «هوليود ريبورتر» يقول في مقاله المنشور في نفس اليوم إن الفيلم تسجيلي الطابع ولكننا لا نعلم أي شيء عن دوافع ما حدث ولماذا حدث. بل إن هنتر يرى أن الفيلم تلفزيوني وكان من الأفضل أن يعرض في «نظرة خاصة» وليس في المسابقة، ولعله يقول ذلك لأن الفيلم مصوّر على مقاس ١،٣٣ بدلاً من مقاس ١،٥٨ السائد بينما هناك أسباب فنية وفكرية وراء اختيار هذا المقاس. ويرى مكارثي أن بناء الفيلم يقوم على عرض وجهات نظر متعددة في الواقعة الواحدة، بينما يقوم الفيلم على وجهة نظر واحدة يتابع فيها المخرج

مجموعة شخصيات، كما يأخذ الناقد على الفيلم ان الطالبين القاتلين يشاهدان فيلماً عن النازية في التلفزيون قبل أن يرتكبا المذبحة، رغم أنه نفسه يذكر حقيقة أن حادثة كولومباين وقعت يوم عيد ميلاد هتلر (٢٠أبريل).

عنوان الفيلم «فيل» من داخل الفيلم يعني رمز الحزب الجمهوري في الولايات المتحدة، وهو حزب اليمين، ونرى الفيل مرة واحدة في رسم على حائط غرفة ألكس مدبّر المذبحة. ولكن جوس فان سانت من خارج الفيلم يقول في الملف الصحفي إنه العنوان لفيلم تسجيلي أنتجته بي بي سي عام ١٩٨٩ وأخرجه المخرج البريطاني الراحل آلان كلارك عن الشباب والعنف في أيرلندا، وأنه تصّور أن العنوان مستمد من الأسفار البوذية عن مجموعة العميان الذين يتحسس كل منهم جزءاً من الفيل ويظن أنه يعرفه بمجرد وصف جزء منه، ولكن أحداً منهم لم يصفه كاملاً، وبالتالي لم يعرفوا جميعاً أنه فيل. وقال فان سانت إنه قرأ بعد ذلك أن كلارك كان يقصد العبارة اللاذعة «يمكنك تجاهل المشكلة كما يمكن تجاهل وجود فيل في غرفة المعيشة». وقال إنه عندما اختار العنوان كان يقصد الحكاية المستمدة من الأسفار البوذية.

السينما الخالصة تفسّر نفسها بنفسها، والشعر يفسّر نفسه بنفسه، وعندما يكون الفيلم قصيدة من السينما الخالصة مثل «فيل» يفسّر نفسه بنفسه أيضاً. أي أن المعاني هي اللقطات ذاتها بزاوية التصوير ومكونات الصورة والحركة داخل اللقطة والألوان والأضواء والأصوات والصمت وكل ما نراه ونسمعه في تتابعه. ولذلك فالفيلم لا يُعرف بشخصياته ولا يُفسر دوافعها بأي من الأساليب التقليدية، وتلك ميزته وليست عيبه. بل إن آلان هنتر يأخذ على فان سانت ضعف مشهد المذبحة، وهو ضعيف فعلاً بالنسبة إلى أفلام العنف

الهوليودية، فلا توجد دماء تتناثر ولا أشلاء تتطاير، وإنما ما يكفي للتعبير عن المذبحة بأصوات الطلقات المدوية وسقوط الضحايا. وذلك هو أسلوب السينمائي الشاعر في تنفيذ المذبحة، والذي ينسجم تماماً مع أسلوب الفيلم.

الشاعر لا يوضّح وإنما يُعبّر ويترك للمتلقي التفسير من خلال دعوته للتأمل والتفكير، ولذلك لا يقرأ الشعر مرة واحدة، لأنه لا يُبلغ رسالة إذا أدركتها انتفت الحاجة إلى قراءته مرة أخرى. وكذلك فيلم جوس فان سانت، وكذلك كل فيلم من أفلام السينما الخالصة سواء كان نثراً أم شعراً. ووراء الشعر السينمائي في فيلم «فيل» مدير التصوير هاريس سافيديس الذي يعمل مع فان سانت في ثالث فيلم على التوالي، ومصمم الصوت ليزلي شاتز. وقد تم استخدام مقاس ١،٣٣ الذي كان سائداً حتى منتصف الخمسينات لأنه مقاس الأفلام التي ظلت تعرض في المدارس الثانوية حتى اخترع الفيديو، ولأن لاستخدامه جعل حجم الكادر متميزاً من أول لقطة وحتى آخر لقطة.

مثل شباب «كلوك وارك أورانج» إخراج ستانلي كيوبرك عام ١٩٧٨، والذي تدور أحداثه في المستقبل، يشرب ألكس اللبن، ويعزف موسيقى بيتهوفن قبل أن يبدأ تدبير المذبحة. ولكن بينما كان شباب كيوبرك يمارسون العنف على السيمفونية التاسعة، يعزف ألكس على البيانو «من أجل أليس» من المرحلة الرومانسية للموسيقار العظيم، وبذلك يُعّبر عن ذروة التناقض من ناحية، وعن طبيعة البناء الدرامي للفيلم من ناحية أخرى. فهذه المقطوعة تقوم على الصيغة الثلاثية، وبناء الفيلم يقوم على نفس هذه الصيغة.

اللقطة الأولى منظر متوسط للسحب وفي منتصف الكادر عمود للكهرباء. واللقطة نفسها ثلاثية: فالسحب تتحرك من ضوء النهار إلى الغروب،

ثم إلى الليل والقمر. وتتكرر نفس اللقطة أثناء الفيلم بعد أن يدبّر ألكس للمذبحة ويشتري الأسلحة وينام في انتظار وصولها في اليوم التالي، ولكن السحب هذه المرة ترعد وتبرق وتمطر في استخدام شكسبيري بليغ للطبيعة.

ويختتم الفيلم بنفس اللقطة الأولى للمرة الثالثة لضوء النهار فقط.

يُقدم فان سانت شخصياته الرئيسية بكتابة أسمائها بالأبيض على لافتات سوداء تقطع الأحداث: جون – الياس – ناثان وكاري – أكاديا – إريك وإلكس – ميشيل – بيني. وهذه اللافتات ليست للتعريف فقط، وإنما لتغريب المتفرج أيضاً، والحيلولة دون اندماجه، وحتى لا يندمج المتفرج مع هذه اللافتات نراها في البداية مع جون وإلياس قبل ظهور الشخصيتين، وبعد ذلك بعد ظهور الشخصيات، وكل لافتة عن شخصية واحدة ما عدا ناثان وكاري وإريك وإلكس، فكل منهما يرتبط بالآخر، واللافتات التغريبية تنسجم مع استخدام المنظر المتوسط طوال الفيلم حيث لا يوجد ولا منظر واحد كبير (كلوز أب)، ومن المعروف أن المنظر المتوسط هو الحجم العقلاني الموضوعي الذي يدعو إلى التأمل، كما تنسجم هذه اللافتات وذلك الحجم مع لقطات المتابعة الطويلة وحركة الكاميرا البطيئة والمتزنة رغم أنها محمولة بواسطة الستيدي كام.

اللقطة الطويلة، والتي تصل أحياناً إلى عدة دقائق هي جوهر أسلوب الفيلم. وللوهلة الأولى تبدو وكأنها تُمهد لحدث، أو مفاجأة، ولكن المتفرج الذي يتلقى الفيلم على نحو طازج ويدرب نفسه على عدم الاستسلام لما اعتاد عليه في تلقي الأفلام، سرعان ما يُدرك أن هذا الأسلوب يدعوه إلى التفكير فيما يراه، والاستمتاع الفني بالبناء الشعري الذي لا يكف عن العطاء الجمالي من أول إلى آخر لقطة. فالموضوع هو الشر، ولكن العمل الفني جميل مثل اللوحات العظيمة عن الحروب والقتل.

كل مشهد في الفيلم لقطة واحدة طويلة ما عدا المشاهد التي لا بد فيها من التقطيع لضرورات السرد. ويجمع الأسلوب بين حداثة البناء وكلاسيكية التكوين الذي يقوم على الاتزان والتناسق رغم حركة الكاميرا المستمرة من دون توقّف تقريباً، والتي تكاد تجسد حركة الموسيقى غير القابلة للتجسيد. وكل مكان في الفيلم يتحوّل إلى مسرح سينمائي من الشارع إلى الحديقة، ومن ملعب الكرة إلى الفناء الخارجي للمدرسة، ومن قاعات الدراسة إلى المطعم والمكتبة.

الحركة الأولى من حركات الفيلم الثلاث تبدأ مع المشهد الأول بعد لقطة السحب حيث نرى إحدى السيارات تترنح في شارع أنيق حتى إنها تحتك بسيارة أخرى واقفة على الجانب. إنها سيارة والد الطالب جون الذي يقوم بتوصيله إلى المدرسة، ولكنه لم يفق بعد من الخمر، أو ربما بدأ يومه باحتساء المزيد منها. يطلب جون من والده أن يقوم بقيادة السيارة بدلاً منه. الإبن إذن ينقذ الأب. وبعد تقديم جون ننتقل إلى إلياس هاوي الفوتوغرافيا وهو يستوقف فتى وفتاة من البانك في حديقة ليصورهما. والبانك هم الشباب الذين يرتدون أغرب الأزياء، ويصبغون شعورهم بأغرب الألوان للاختلاف عن الآخرين. يصل جون إلى المدرسة ويطلب أخاه بول في التليفون ليأتي ويعود بوالده إلى المنزل.

ومع دخول جون إلى المدرسة تبدأ أولى لقطات المتابعة الطويلة، وهي عماد أسلوب الفيلم كما ذكرنا. وتكشف هذه اللقطات التي نتابع فيها الشخصيات من الأمام ومن الخلف عن المكان – المدرسة، وهي مدرسة مثالية حجمها كبير مثل جامعة، وإمكاناتها كاملة من شتى النواحي. ومع تكرار اللقطات، وخاصة في الممرات تأخذ بعداً فوق الواقع، وتبدو من ناحية

أخرى كأنها الحياة ذاتها التي يقطعها الإنسان ذهاباً وإياباً في انتظار مصيره. في ملعب كرة القدم يرتدي ناثان زياً رياضياً عليه علامة الصليب في الظهر، ونتابع ناثان من ظهره وهو يتحرك من الملعب إلى داخل المدرسة ثم الممر الذي سيصبح محور «الأحداث». وبالطبع فالصليب هنا ليس مصادفة، وإنما تعبير عن الحضارة الغربية المسيحية.

يعبر ناثان الفتيات الثلاث جوردان ونيكول وبرتياني وهن يثرثرن (الشخصيات الوحيدة من الطلبة والطالبات الذين لا تُكتب اسماؤهن على لافتات) ويلتقي مع فتاته كاري ويواصل السير معها. يدخل جون قاعة فسيحة، ويقف ربما أمام تمثال للعذراء لا نراه ويبكي. تدخل آكاديا وتواسيه، وتقبله. تدخل آكاديا قاعة الدرس. وهنا نرى حركة الكاميرا الدائرية الوحيدة طوال الفيلم، والتي تأتي في منتصف الحركة الأولى بنفس دقة البناء الموسيقي. وتنتهي هذه الحركة بالكاميرا تتابع إلياس في الممر وهو يلتقي مع جون ويصوره وميشيل تجري في الخلفية، ثم تترك الكاميرا إلياس وتتابع جون بالعكس وهو يخرج إلى فناء المدرسة ويداعب كلباً، ويرى ألكس وإريك يرتديان ملابس عسكرية ويتوجهان داخل المدرسة، وعندما يسألهما ماذا تفعلان يرد عليه ألكس «أبعد أنت يا قطعة الخراء».

تبدأ الحركة الثانية مع لافتة إريك وإلكس لنرى ألكس ذا الوجه الملائكي حسب الصور الذهنية الموروثة وأحد الطلاب ينتهز فرصة انشغال المدرس، ويقذفه بما يلوثه باعتباره الطالب الضعيف الأقرب إلى المخنث، فيخرج ألكس إلى الحمام وينظف نفسه بهدوء. والفتاة ميشيل هي الرد بالمعنى الدرامي – الموسيقي على شخصية ألكس، فهي بدورها لا تبدو ذكراً ولا أنثى. ونحن نعود إليها في ملعب الكرة من حيث اتجه ناثان إلى المدرسة

لنراها تغيّر ملابسها وترتدي الزي الأحمر الذي نراها فيه وهي تجري في الممر في الخلفية أثناء تصوير الياس لجون. وننتقل إلى منزل ألكس وهو يشرب اللبن، ويتكرر ثانية مشهد تصوير إلياس لجون في الممر، ولكنهما هذه المرة في الخلفية، وميشيل في المقدمة تهرع إلى المكتبة وتستعد لنقل مجموعة من الكتب. ويتكرر مرة ثانية مشهد ناثان وهو يعبر الفتيات الثلاث، ولكن هذه المرة نتابع الفتيات وهن يدخلن المطعم، ويشاهدن جون وهو يداعب الكلب في الفناء، ثم يدخلن إلى الحمام. كل ما حدث إذن يدور في الدقائق التي يصوّر فيها إلياس زميله جون في الممر وخروج جون إلى الفناء ولقاؤه مع غريك وألكس وهما يتوجهان نحو المدرسة. وكل مَا يحدث يدور في الزمن الحاضر ما عدا المشهد الذي يختتم الحركة الثانية، والذي يدور في اليوم السابق حيث يعزف ألكس «من أجل أليس» في حجرته بمنزله بينما يلعب إريك لعبة من ألعاب الفيديو على الكمبيوتر للتدريب على الرماية، ويقوم ألكس بشراء الأسلحة عن طريق انترنيت، وتختتم الحركة باللقطة الأولى من الفيلم للسحب، ولكن مع الرعد والبرق والمطر، وألكس ينام في هدوء.

تبدأ الحركة الثالثة والأخيرة بإريك وألكس يتناولان طعام الإفطار في الصباح، ونرى والدي ألكس في الخلفية من دون أن نرى وجهيهما أو نسمع منهما كلمة واحدة، وهو تعبير سينمائي خالص عن العلاقة بين ألكس ووالديه. يشاهد الشابان فيلماً تسجيلياً عن هتلر والنازية في التلفزيون، ومن النافذة نرى وصول سيارة البريد، ويسلم ساعي البريد الأسلحة إلى ألكس ويمضي. يُجرب ألكس وإريك الأسلحة في مخزن بحديقة المنزل. وتبدأ هنا الحركة نحو الزمن القريب القادم فنرى ميشيل مرة ثالثة في الممر وإلياس يصوّر جون ثم وهي في المكتبة تتطلع فجأة مذعورة على صوت زناد الرشاش قبل الإطلاق.

ونعود إلى ألكس يستحم ويلحق به إريك ويتبادلان القبلات التي تقطع بوجود علاقة مثلية بينهما، ثم يرتديان الملابس العسكرية ويقود ألكس السيارة وبجواره إريك وبينهما صورة مدلاة للشيطان، أو ما أصبح يُعرف بالشيطان، وبعد مناقشة الخطة يقول ألكس لصديقه في ختام الحوار الجملة التي تكشف معنى الفيلم: «والأهم أن نستمتع»، وهي جملة مرعبة تفسر كل شيء. ومرة ثانية نتحرك نحو الزمن القريب القادم حيث تبدأ المذبحة ويتطابق التكوين مع تكوين لعبة الفيديو. ونعود إلى الفناء وهما يلتقيان مع جون في طريقهما إلى المدرسة (ختام الحركة الأولى) وألكس يستكمل حديثه إلى جون « إبعد يا قطعة الخراء .... لا ترجع..... سيكون هناك إطلاق نار ».

يحذر جون كل من يراه في الفناء من الدخول، ولكن لا أحد يأبه بما يقول! وننتقل مباشرة إلى صوت الزناد وميشيل تتطلع مذعورة، ويطلق ألكس الرصاص فتسقط، وتستمر المذبحة في الحمام حيث تلحق أكاديا بالفتيات الثلاث، ويتم قتل الأربع، ثم في الفصل الدراسي الذي ارتبط بالحركة الدائرية، وفي الممر الرئيسي حيث يقتل إريك ناظر المدرسة.

وتظهر شخصية طالب أسود لأول مرة (بيني) لنراه يساعد إحدى الفتيات على الهرب من النافذة إلى الفناء ثم يعود لمواجهة القتلة، فيلقى مصرعه. ومن الخارج حيث أدرك الجميع ما يحدث، نعود إلى الداخل حيث يقوم ألكس بقتل إريك ثم يطارد ناثان وكاري اللذين يختبئان في ثلاجة اللحوم الملحقة بالمطعم، ويطلق عليهما الرصاص. ونعود إلى بداية اللقطة الأولى: لقطة السحب في ضوء النهار.

مسافة

فاز الفيلم التركي «مسافة» إخراج نوري بلجي سيلان بالجائزة الكبرى في مهرجان كان ٢٠٠٣، وهي التي تلي السعفة الذهبية مباشرة، كما فاز ممثلا الدورين الرئيسيين في الفيلم مظفر أوزديمير ومحمد أمين توبراك بجائزة التمثيل للرجال، وبذلك أعاد سيلان سينما بلاده إلى خريطة السينما في العالم بعد غياب دام أكثر من عشرين سنة منذ رحيل فنانها الكبير يلماز جوناي. هذا هو الفيلم الطويل الثالث لمخرجه الذي ولد في استنبول عام ١٩٥٩، ودرس الهندسة الالكترونية والسينما، وأخرج أول أفلامه الفيلم الروائي القصير «الشرنقة» عام ١٩٩٥ قبل أن يخرج أفلامه الثلاثة الطويلة «المدينة الصغيرة» ١٩٩٨ الذي عرض في ملتقى الشباب في مهرجان برلين ١٩٩٨، و«سحب مايو» ٢٠٠٠ الذي عرض في مسابقة مهرجان برلين في نفس العام، ثم «مسافة» عام ٢٠٠٢ الذي عرض في مسابقة مهرجان كان ٢٠٠٣.

شاهدت «الشرنقة» في مسابقة الأفلام القصيرة في مهرجان كان ١٩٩٥، ورغم أنه لم يفز بأي جائزة، إلا أنني شعرت أن هناك فناناً سينمائياً حقيقياً يقف وراء الفيلم، فلما كلفت بإدارة مهرجان الاسماعيلية الدولي الرابع للأفلام التسجيلية والقصيرة ذلك العام، قمت باختيار الفيلم للعرض في

المسابقة، وفاز بجائزة أحسن فيلم أول لمخرجه، وكانت أول جائزة دولية يحصل عليها نوري بلجي سيلان.

وعندما شاهدت «سحب مايو» في مهرجان برلين تأكدت من تميز سيلان وتفرده، وبعد مشاهدة «مسافة» لم يعد هناك أدنى شك، وتوقعت له الفوز في متابعتي الصحفية للمهرجان، وسعدت كثيراً بفوزه بالجائزة الكبرى وجائزة أحسن ممثل رغم وجود ثلاث تحف في تقديري لم تفز بأي جائزة وهي «دوجفيل» إخراج لارس فون ترير، و«كارانديرو» إخراج هيكتور بابينكو، و«حقائب تولسي لوبير» إخراج بيتر جريناواي. فبقدر ما لا يضار أي من هذه الأفلام بعدم الفوز، بقدر ما يمثل فوز مسافة والأفلام الأخرى التي فازت دعماً قوياً لها كانت في حاجة إليه فضلاً عن استحقاقها.

نوري بلجي سيلان يعمل في سينما لا تتيح فرصة العمل بسهولة لأي من مؤلفي السينما الذين يعملون خارج إطار السينما السائدة، ولذلك لم يكن غريباً أن يحقق الفيلم إقبالاً جماهيرياً متواضعاً عند عرضه في تركيا في بداية عام ٢٠٠٣، رغم انه فاز بثلاث جوائز في المهرجان القومي في ديسمبر ٢٠٠٢ ومنها أحسن فلم وأحسن مخرج وأحسن ممثل لمحمد أمين توبراك، كما فاز بجائزة الاتحاد الدولي للصحافة السينمائية (فيبريسي) في مهرجان استنبول في ابريل قبل عرضه في مهرجان كان في مايو.

وعقب فوزه بجائزة أحسن ممثل في المهرجان القومي في أنقرة كان محمد أمين توبراك سعيداً، وازدادت سعادته عندما أخبره نوري بلجي سيلان وهو ابن عمه أن فيلمهما اختير لمسابقة مهرجان كان، وقال له إن

معنى هذا أنه سيقضي شهر العسل على شاطئ الريفيرا الفرنسية، وكان قد تزوج لتوه، ولكن في اليوم التالي توفي توبراك في حادث سيارة على الطريق من أنقرة إلى قريته.

توصل سيلان إلى الطريقة التي ربما تكون الوحيدة للعمل خارج إطار السينما السائدة في تركيا وغيرها من البلاد المماثلة، وهي أن يضغط تكاليف الأفلام إلى الحد الأدنى (لم تزد تكاليف أي من أفلامه الثلاثة عن مائة ألف دولار أمريكي للفيلم الواحد)، وأن يعتمد أساساً على تمويل أفلامه من إيراداتها إلى جانب المنح التي لا تسترد من المؤسسات التركية والأوروبية مثل مؤسسة هيوبرت بالس في هولندا التي قدمت دعماً لفيلم «مسافة»، وبالتالي كان لا بد أن تكون له شركته الخاصة، والتي تحمل الحروف الأولى من اسمه إن بي سي.

وساعده على ذلك أنه ليس مؤلفاً بمعنى مخرج – مؤلف فقط، وإنما مؤلف سينمائي بالمعنى الحرفي الكامل الذي يجعل المخرج مثل الأديب أو الشاعر من حيث تحكمه في عمله، فهو ينتج أفلامه ويكتبها ويصورها ويصنع لها الديكور ويشترك في مونتاجها، فضلاً عن تصويرها فوتوغرافيا. وفي «مسافة» تقوم زوجته بدور الجارة الفاتنة، ووالدته بدور الأم، وابن عمه بأحد الدورين الرئيسيين كما أسلفنا، والدور الآخر يمثله أحد أصدقائه، بل وتم التصوير في شقته الخاصة.

كان سيلان يريد أن يدرس السينما في لندن، ولكنه لم يملك ما يكفي من المال لذلك، ولكنه ذهب إلى لندن وشاهد في ناشيونال فيلم ثيتر أفلام انتونيوني وأوزو وبريسون وبرجمان وانجلو بولوس وتاركوفسكي، وربما

شاهد أيضاً «المومياء» إخراج شادي عبد السلام. وهو سليل سينما هؤلاء المؤلفين الكبار على أية حالـــ وخاصة انتونيوني وتاركوفسكي.

يعبر سيلان سواء في فيلمه القصير «الشرنقة» أم في أفلامه الثلاثة الطويلة، والتي شاهدت منها فيلمين، عن عالم خاص، ويعبر عنه بأسلوب خاص، ولذلك نقول إنه مؤلف سينمائي، ولعل عنوان «مسافة» يلخص كل عالمه. إنه فنان مهموم بالمسافات بين الناس، بالاغتراب، والوحدة، وعدم التواصل، وبالمسافات بين القرية والمدينة، وبين الأجيال، وبين الشرق والغرب، والمسافات بين الذكر والأنثى، وبين الفرد والعالم، وبين الإنسان والكون.

في «الشرنقة» المصور بالأبيض والأسود، ومن دون حوار، ولمدة ٢٠ دقيقة، يصور زوجين انفصلا في شبابهما، ويلتقيان مرة أخرى وهما في سبعينيات العمر. والمسافات هنا بين الشخصيتين، وبين الماضي والحاضر. وفي «سحب مايو» يصور مخرج أفلام تسجيلية يسافر من استنبول إلى قريته في الأناضول حيث ولد ليصور فيلماً عنها، ويكتشف المسافة بينه وبين الواقع، وبينه وبين والده في نفس الوقت.

يبدأ «مسافة» من حيث انتهى «سحب مايو». ففي نهاية هذا الفيلم يطلب ابن عم المخرج منه أن يساعده في العثور على عمل في المدينة. وهذه هي بداية «مسافة» حيث يأتي يوسف (محمد أمين توبراك) من القرية إلى استنبول ويطلب من ابن عمه المصور الفوتوغرافي محمد (مظفر أوزديمير) أن يجد له عملاً في إحدى السفن بالميناء بعد أن فصل من المصنع الذي يعمل فيه مع ألف عامل آخر. ولكن مشكلة البطالة هنا في الخلفية. المكان في عالم نوري بلجي سيلان هو مدن وقرى تركيا، والزمان هو الزمان المعاصر

لإنتاج الأفلام، ولكن العالم الفني لا يطرح المشاكل الاجتماعية أو السياسية، وإنما يعبر عن القضايا الثقافية بالمعنى الشامل للثقافة، وينطلق من خصوصية المجتمع التركي كأحد مجتمعات الدول ذات الأغلبية من المسلمين، ويتجاوز بمعالجته السينمائية الواقع التركي إلى ما يعني الإنسان بصفة عامة، وصلب هذه المعالجة أسلوبه الخاص في التعبير.

وقد يبدو من عمل الشخصية الرئيسية في «سحب مايو» (مخرج أفلام تسجيلية) أو من عمل محمود في «مسافة» (مصور فوتوغرافي) أن الفيلمين سيرة ذاتية للفنان، ولكن هذا غير صحيح،إلى جانب أن سيلان من استنبول، وليس من أصل ريفي، لا توجد علاقة بين حياته الخاصة وحياة مظفر في «سحب مايو» أو محمود في «مسافة»، وهذه معلومات من خارج الفيلمين. ولكنه مثل كل صاحب عالم فني يعبر في كل فيلم عن نفس الهموم بنفس الأسلوب وإن اختلفت صور التعبير عن هذا العالم، والعالم الفني ذاتي بالطبع، ولكنه ليس سيرة ذاتية.

يقوم أسلوب سيلان على التعبير بالتكوين التشكيلي، والاهتمام الفائق بالطبيعة، والآفاق المفتوحة،وقد صور «الشرنقة» و«المدينة الصغيرة» بالأبيض والأسود، وصور «سحب مايو» و«مسافة» بالألوان، ولكن الألوان عنده اقرب إلى الأبيض والأسود، وهما ألوان وليسا لونين كما هو شائع، فالظلال كثيرة، والسواد عظيم، وكل الألوان قاتمة في كل الفصول حتى لون الجليد الأبيض، وحركات الكاميرا قليلة رغم طول اللقطات، والحجم الغالب هو الحجم المتوسط حيث يندر الحجم الكبير (الكلوز أب). أما شريط الصوت فالحوار قليل، والمؤثرات الصوتية واقعية، ولا توجد موسيقى مؤلفة للفيلم (يسمع محمود في «مسافة» كونشرتو من موتسارت).

الصمت هو أداة التواصل بين نوري بلجي سيلان وجمهوره. إنه يصمت طويلاً ليدعه يتأمل الطبيعة، ويتأمل علاقة الإنسان بالطبيعة، وعلاقته بالآخر. ويصمت طويلاً ليدعه يفكر، ويستمتع بالصمت والتفكير، فليس من الممكن أن نفكر من دون أن نصمت. وللوهلة الأولى يبدو أن لا شيء «يحدث» في أفلام سيلان، بينما يحدث فيها كل شيء لأنه يصور الحياة بكل ما فيها من تقاطعات وتناقضات، ويحول اليومي والعادي إلى حدث مدهش وغير عادي مثل إصلاح مكنسة كهربائية أو وصول ساعي البريد.

يبدأ فيلم «مسافة» بالشمس تشرق على جبل مغطى بالجليد في قرية يوسف، ثم نرى يوسف يتقدم على الجليد في لقطة عامة لا نرى فيها سوى جسده حتى يصل إلى الطريق، ومن بعيد تأتي السيارة التي ستنقله إلى استنبول. وينتهي الفيلم ومحمود وحده على الشاطئ في استنبول، وبين هذه البداية وتلك النهاية يحلل سيلان شخصية محمود تحليلاً دقيقاً ويحاصره حصاراً عنيداً ولا يعدو يوسف رغم محوريته من حيث حجم الدور إلا الوسيلة الدرامية الرئيسية للكشف عن هذا البطل اللابطل.

محمود في الخامسة والأربعين ويوسف في الخامسة والعشرين، ولكن المسافة بينهما ليست كونهما من جيلين، ولا كون هذا يعمل وذاك عاطل، ولكنها المسافة بين أسلوبين في الحياة: أسلوب المثقف ذي الأصل الريفي الذي يعيش في المدينة ذات الطابع الغربي، ويتنكر للقيم التي تربى عليها في القرية، وأسلوب العامل الريفي الذي لا يزال يحتفظ بتلك القيم لأنه ببساطة لم يعش بعد الحياة في المدينة.

لا يفصل سيلان المدينة عن القرية، ولا القرية عن المدينة، ولا يدين محمود ولا يبرىء يوسف، ولكنه يقدم رؤيته ويترك لجمهوره أن يحكم على ما يراه. يعيش محمود بمفرده في شقة كبيرة بعمارة حديثة بعد أن انفصل عن زوجته، وهو يستمتع بوحدته، ويشعر بالحرية حتى في عرض أفلام البورنو والاستمناء وكل شيء عنده ينظمه على هواه،حتى وضع المصيدة للفأر في مكان معين. وهو يمارس عمله كمصور فوتوغرافي من دون حماس، ويذهب كل يوم إلى نفس البار ليشرب نفس البيرة في نفس المقعد. وعندما يحتاج إلى المرأة تأتيه زوجة مذعورة تقضي معه وقتاً محدداً ثم تنصرف من دون أن يتبادلا كلمة واحدة. وتقتصر علاقة محمود مع أمه وأخته المتزوجة على الأحاديث التليفونية.

يأتي يوسف، ومن دون أن يدري، يكسر «قواعد» حياة محمود، ويبدأ هذا في إصدار تعليماته إلى يوسف: لا تدخن إلا في المطبخ، لا تخلع الحذاء إلا هنا، وهكذا، وكأنه يتعامل مع إنسان من عالم آخر، وليس من نفس القرية التي جاء منها، كما أنه ابن عمه، أي ابن شقيق والده. وعندما يأتي يوسف فجأة ومحمود يستعد لمشاهدة فيلم بورنو يغير الفيلم ويعرض فيلماً لتاركوفسكي حتى يدفع يوسف إلى دخول حجرته والنوم، وكأن أفلام تاركوفسكي صنعت لمحمود فقط، وكأنها وسيلة لدفع الآخرين إلى النوم. وعندما لا يجد محمود عملاً ليوسف يأخذه معه إلى الأناضول ليساعده في تصوير صور يكلف بها، وهناك يصور محمود مسجداً أثرياً بعد انتهاء الصلاة، ولا يرى في المسجد غير نافذة جميلة، وينهي التصوير فجأة، وفي استنبول يدخل في مناقشات فارغة مع بعض المعارف وشبه الأصدقاء.

يرعى محمود أمه المريضة، ويقيم معها في المستشفى، ثم يدعوها للإقامة عنده هي وأخته وابن أخته حتى تشفى، ولكن كنوع من أداء «الواجب» لا أكثر. فهم أيضاً يفسدون التقاليد التي استنها للمعبد الوهمي الذي يعبد فيه نفسه. وكل ذلك والفلاح الشاب يوسف لا يدرك أن محموداً لم يعد يطيق وجوده، وهو يتعذب لأنه لا يجد عملاً، ويتعذب لأنه يحاول التكيف مع المدينة، ويفشل، وتعجبه فتاة من الجيران، ولكنه يخجل من الحديث معها.

ينفجر محمود غاضباً لسبب تافه ويؤنب يوسف في منظر كبير نادر وفي منظر آخر كبير نراه يخفي ساعة قديمة ويدعي أنها مفقودة، وهنا يشعر يوسف بالإهانة ويبدأ في إدراك الحقيقة. ويتم الإمساك بالفأر، ويضعه محمود في كيس من البلاستيك ويلقيه بين أكياس القمامة في الشارع، وعندما يرى يوسف القطط الضالة تستعد للهجوم على الفأر ينزل مسرعاً ويبعدها، ويقتل الفأر بضرب الكيس في الحائط.

يقف محمود عاجزاً أمام زوجته السابقة وهي تخبره أنها تزوجت وسوف تهاجر مع زوجها إلى كندا، وندرك من الحوار أنها كانت حاملاً من محمود ولكنه فرض عليها الإجهاض. وفي المطار نرى محموداً يتابع سفرها ويحرص على ألا تشاهده، ولكنها تلمحه، فتشك لحظة، ثم تواصل طريقها. إنه لا يدري إن كان يحبها، ويفتقدها، ولكنه لا يملك الشجاعة حتى للتعبير عن هذا الافتقاد. وعندما يعود يجد أن يوسف قد ترك له مفتاح الشقة ومضى، فيتوجه نحو الشاطئ ويجلس وحيداً.

مناخات

قال نجيب محفوظ يوماً إن فناناً سينمائياً واحداً كبيراً يكفي لوضع السينما المصرية، أو أي سينما، على خريطة الفن السابع في العالم. وكم كان كاتبنا الكبير على حق في قوله هذا، وفي آراء كثيرة أخرى. تذكرت قول حكيم العرب عند مشاهدة فيلم فنان السينما التركي نوري بلجي سيلان الجديد في مسابقة مهرجان كان ٢٠٠٦، وعنوانه «مناخات»، وهو إنتاج تركي فرنسي بلجيكي مشترك.

في عشر سنوات من ١٩٩٥ أخرج سيلان الذي ولد في ١٩٥٩ ودرس الهندسة والسينما في استنبول فيلماً روائياً قصيراً واحداً (الشرنقة عام ١٩٩٥)، وأربعة أفلام روائية طويلة عرض الأول والثاني في مسابقة مهرجان برلين (المدينة الصغيرة ١٩٩٧ وسحب مايو ١٩٩٩) وعرض الثالث في مسابقة مهرجان كان (مسافات ٢٠٠٢) حيث فاز بالجائزة الكبرى التي تلي السعفة الذهبية مباشرة، وجائزة أحسن ممثل للممثلين اللذين قاما بالدورين الرئيسيين مظفر أوزدمير وأمين توبراك، وقد كان «مناخات» من الأفلام الجديرة بالفوز في مهرجان كان ٢٠٠٦.

يعتبر سيلان أول مخرج يضع السينما التركية على خريطة السينما العالمية منذ الراحل يلماظ جوناي الذي فاز بالسعفة الذهبية عام ١٩٨٢ عن

فيلمه «الطريق». ولكن بينما كان جوناي مخرجاً واقعياً، فإن سيلان كان مخرجاً ذاتياً إذا صح التعبير، ومن صناع سينما التأمل إذا صح التعبير أيضاً مثل المصري شادي عبدالسلام والتونسي ناصر خمير والسويدي «المعلم الأكبر» إنجمار برجمان والروسي المعلم الثاني أندريه تاركوفسكي.

«مناخات» تحفة أخرى من سيلان بعد «مسافات»، بل ويفوقه ذاتية ودعوة للتأمل، وقد حصل على دعم من الحكومة التركية، وحسب قانون الدعم التركي لا يسترد المبلغ في حال اختيار الفيلم في مسابقة مهرجان دولي كبير، وهو قرار صحيح، فالاشتراك في مسابقة مهرجان مثل كان لا تقدر بمال، وتعني أن الشعب التركي الذي دفع الدعم من أمواله استرده على نحو لا يقارن باسترداد المال. وليس الفيلم ذاتياً لأن سيلان كتبه وأخرجه وأنتجه واشترك في مونتاجه مع إيهان إيرجور سول، ومثل الدور الرئيسي مع زوجته في الدور الثاني، ويظهر فيه والداه في دوري والدي الشخصية المحورية، وإنما لأنه عبر عن تأملاته حول العلاقة بين الرجل والمرأة بأسلوب فني بديع يدعو المتفرج إلى مشاركته التأمل حتى إنه يذكرنا بالكاتب المسرحي السويدي العظيم أوجست سترندبرج الذي غاص في أعماق تلك العلاقة كما لم يفعل مسرحي آخر.

هذا عمل فني من السينما الخالصة النادرة، أي حيث يتم التعبير بلغة السينما وحدها، وليس بترجمة السيناريو من لغة الأدب إلى لغة السينما، وحيث يستحيل أن يتم التعبير عن معانيه إلا بلغة السينما. لا شيء «يحدث» بالمعنى الدرامي التقليدي بين الأستاذ الجامعي عيسى (نوري بلجي سيلان) وزوجته مصممة الديكور في التلفزيون بحر (إيبرو سيلان)، فالفيلم يبدأ وهما في إجازة صيف في مدينة كاس، ومن خلال المسافات التي تفصل بينهما في

الكادرات، ونظرات كل منهما التي نراها بمعزل عن نظرات الآخر، ندرك أن العلاقة بينهما (وهما زوجان) قد تحطمت. إننا لا نعرف أسباباً محددة لتحطم العلاقة، فهناك إشارة إلى فارق السن حيث يكبرها عيسى، ولكن لا تبدو هذه هي المشكلة الحقيقية من خلال السياق. إنها المسافات بين البشر، والذاتية التي تجعل كل إنسان وحيداً في عالمه الداخلي، ومن ناحية أخرى هناك أنانية الرجل وعقلانيته مقابل عواطف المرأة وقوة ارتباطها بالطبيعة.

وهذا الاختلاف بين الرجل والمرأة لا يتبدى عبر دموع بحر، وجمود عيسى فقط، وإنما أساساً من خلال البناء الدرامي الذي يركز عليه، ويجعل منها ومن كل الشخصيات الأخرى مرايا لتأمل هذا الرجل. والبناء الدرامي للفيلم يأخذ شكل العمل الموسيقي (من ثلاث حركات كل حركة نحو ٣٠ دقيقة، وبين ثلاثة فصول (صيف وخريف وشتاء) من دون ربيع، وبين خمس مدن من مختلف أنحاء تركيا (كاس واستنبول وأجري ودوجبازيت وإيزوروم)، ويقوم أسلوب الإخراج على اللقطات الطويلة وحركات الكاميرا المحدودة، فهو يعتمد على التكوين الكلاسيكي والإضاءة الكلاسيكية (الاتزان والتناسق)، وعلى الأحجام المتوسطة التي تدعو المتفرج إلى التفكير من دون انفعالات، ولا يوجد في كل الفيلم غير لقطات كبيرة محدودة في مشهد واحد. ويتم الدمج العضوي الكامل بين تغير مناخات الطبيعة عبر الفصول الثلاثة، ومناخات البشر الداخلية على نحو شكسبيري قل وجوده في السينما.

إننا أمام دراما حجرة شرقية تجمع بين برجمان وسترندبرج في آن واحد ينطق فيها الصمت ويعبر أكثر من الكلمات المنطوقة على ألسنة الشخصيات في الحوار. وكما يبدأ الفيلم بلقطة طويلة لبحر وهي تبكي في شمس الصيف القوية، ينتهي بها في لقطة مماثلة من نفس الزاوية وهي تبكي

في جليد الشتاء القاسي. وبين هذه البداية وتلك النهاية نتابع حركة العلاقة بينهما في توترها الدائم بين الصعود والهبوط، والدفء والبرودة، والصدق والكذب. اللقطة الأولى تسبق عناوين البداية، واللقطة الأخيرة تسبق عناوين النهاية، فكل شيء محسوب، ولكنه ليس حساب الرياضيات، وإنما حساب التأليف الموسيقي. والارتباط بين اللقطتين الأولى والأخيرة ليس شكلياً، وإنما درامي خالص لأن العلاقة المحطمة في البداية تظل محطمة حتى النهاية، وتظل في تحطمها بين البداية والنهاية.

يدخل سيلان إلى موضوعه عبر الخيال على شاطئ البحر في الدقائق الأولى: هي تتخيل أنه يغطيها بالرمال على الشاطئ ثم يغطي رأسها حتى تختنق، وهو يتخيل أنها نزلت البحر ولم تعد، غرقت. وذلك قبل أن يقال في الحوار «الأفضل أن نفترق». وهما على موتوسيكل يقوده عيسى في طريق جبلي وعر، فجأة، تمد بحر يديها وتغطي عينيه، فيسقط بهما الموتوسيكل على جانب الطريق. يتصور المتفرج أن هذا مشهد ثالث يدور في خيال أي منهما، ولكنه سرعان ما يدرك أنه لا يدور في الخيال، وإنما في واقع الدراما، ويسبق قرارها بأن تتركه وحده وتعود إلى استنبول.

نعرف أنه أستاذ جامعي وأنها مصممة ديكور في التليفزيون، وفي استنبول لا نرى بحراً، وإنما نرى عيسى بعد عودته وهو ينتظر سراب (نازان كيرليميس) في الظلام على زاوية في الشارع أمام بيتها. إنها امرأة وحيدة تعود إلى منـــزلها، وهي صديقة مشتركة له ولزوجته. وفي مشهد جنس عنيف مماثل لمشاهد الجنس عند برجمان وسترندبرج يمارس عيسى الجنس مع سراب وكأنه يغتصبها، وكأنها تستسلم بعد مقاومة. ومشهد الانتظار في الظلام عند زوايا الشوارع من المشاهد التي نراها في فيلم «مسافات» أيضاً حيث يبدو الرجال وكأنهم حيوانات تنتظر للانقضاض على الفريسة.

ولكن عيسى ليس وحشاً: إننا نراه مع والديه، كما رأيناه في الجامعة، يبدو من الخارج شخصاً عادياً تماماً غير ما هو عليه في الداخل. وسيلان لا يكره الشخصية التي كتبها ومثلها ولا يدعو المتفرج إلى كراهيته، وإنما يحاصره حتى يكشف عن حقيقته، وللمتفرج أن يكره أو لا يكره هذه الحقيقة. إنه بعد أربعة شهور يذهب إلى بحر حيث تعمل في مسلسل تلفزيوني يصور في الجليد. في البداية تبدو بحر حاسمة في رفض مواصلة ما انقطع، ولكنه يطلب منها الغفران. تسأله بحر سؤالاً واحداً هل شاهدت «سراب» في استنبول، فينفي.

تدرك بحر أنه يكذب بالطبع، فلماذا السؤال إن لم تكن سراب أخبرتها بما حدث بينهما، ومع ذلك تذهب إليه في غرفته بالفندق. هنا يستخدم سيلان اللقطات المكبرة للوجوه للمرة الأولى والأخيرة في أكثر اللحظات تعبيراً عن العلاقة المركبة بين شخصيتيه. ويصل التعقيد إلى ذروته عندما تتصور أنه جاء ليستأنف العلاقة بينهما، فإذا به يخبرها أنه مغادر إلى المطار. وهنا نعود إلى اللقطة الأولى ودموع بحر تنساب وهي وحيدة، ولكن في جليد الحقيقة.

صور الفيلم جوهان تيراكي بكاميرا الهاي دفينشن، وعرض في مهرجان كان بنسخته الأصلية من دون تحويلها إلى سينما، ولم يكن هناك أي فرق بين نسخة كاميرا الفيديو ونسخة السينما إلا في بعض اللقطات الليلية، وأثبت فيلم «متاخات» مثل أفلام أخرى أن العبرة ليست بنوع القلم (الكاميرا) التي يكتب بها فنان السينما، وإنما بما يكتبه بأي قلم. وسوف تظل كاميرات السينما دائماً، وسوف تستمر كاميرا الفيديو دائماً بدورها ولكن لن تحل هذه محل تلك، تماماً كما استمر الأبيض والأسود بعد الألوان، ولكن يظل الأساس هو المبدع الذي يقف خلف الكاميرا أيا كانت.

الأحضان المفتقدة

عن جدارة فاز الفيلم الأرجنتيني «الأحضان المفتقدة» إخراج دانييل بورمان بجائزة لجنة التحكيم الخاصة (الدب الفضي) في مهرجان برلين السينمائي الدولي الـ ٥٤، كما فاز ممثل الدور الأول فيه دانييل هيندلر بجائزة أحسن ممثل. وبهذا الفوز وضع السينما الأرجنتينية على خريطة السينما العالمية عام ٢٠٠٤.

هذا هو الفيلم السادس لمخرجه دانييل بورمان الذي ولد عام ١٩٧٣ في العاصمة الأرجنتينية بونيس ايرس، وأخرج من قبل ثلاثة أفلام روائية طويلة وفلمين تسجيليين. ففي عام ١٩٩٣ وهو في العشرين أخرج أول أفلامه الفيلم التسجيلي «المحطة» وفي عام ١٩٩٥ أخرج أول أفلامه الروائية الطويلة «انفجارات» وهو في الثانية والعشرين، وعرض الفيلم في افتتاح البانوراما في مهرجان برلين ذلك العام. وفي عام ٢٠٠٠ أخرج فيلمه الروائي الطويل الثاني «في انتظار المسيح». وفي عام ٢٠٠٢ أخرج الفيلم التسجيلي «٧ أيام في ونس»، وفيلمه الروائي الطويل الثالث «كل المديرين يذهبون إلى الجنة» الذي عرض في بانوراما برلين ٢٠٠٢ أيضاً.

وها هو يفوز بجائزتين عن فيلمه الروائي الطويل الرابع، وأول فيلم من إخراجه يعرض في مسابقة الأفلام الطويلة في مهرجان برلين، فهو ابن المهرجان، ومن اكتشافاته الكبرى.

دانييل بورمان يهودي يعيش في ضاحية ونس في بونيس ايرس، وفيها أكبر تجمع يهودي في كل أمريكا الجنوبية. ولذلك فليس من الغريب أن يعبر في أربعة من أفلامه الستة عن ثقافته كيهودي أرجنتيني على نحو مباشر ففيلمه الروائي الطويل الأول عن شاب يهودي يبحث عن قاتل أمه في حرب أهلية خيالية، وفيلمه الثاني عن شاب يهودي يسعى إلى التحرر من التقاليد اليهودية الصارمة، وفيلمه التسجيلي «٧ أيام في ونس» عن التفجيرات التي وقعت في ذلك الحي عام ١٩٩٤، أما في «الأحضان المفتقدة» فيتناول ما يسمى في العالم بالمشكلة اليهودية، وعلاقة اليهود مع دولة إسرائيل التي أقيمت في فلسطين.

يختلف «الأحضان المفتقدة» عن السائد في تناول المشكلة اليهودية اختلافاً كبيراً، ولا يصنف ضمن الأفلام الصهيونية، إذ يفرق بين اليهودي والإسرائيلي بوضوح، وتبدو موهبة مؤلفه الكبيرة، وبراعته في العثور على المعادل الموضوعي الدرامي الدقيق للتعبير عن هذه الفكرة. وهو مؤلف سينمائي يخرج وينتج أفلامه من خلال شركته الصغيرة المستقلة، وقد كتب سيناريو الفيلم مع مارشيليو بيرماجير، وأنتجه بالاشتراك مع ثلاث شركات في فرنسا وايطاليا واسبانيا. والمعادل الموضوعي الدرامي، محور الفيلم، عن شاب يهودي من بونيس ايرس في الثلاثين من عمره (ولد عام ١٩٧٣ مثل المخرج) تركه والده بعد يوم واحد من مولده وذهب إلى إسرائيل ليشترك في حرب اكتوبر، ولم يعد. وكان أجداده قد هاجروا من بولندا إلى الأرجنتين مع الكثير من اليهود أثناء الحرب العالمية الثانية هربا من حرب الإبادة التي شنها النازيون ضد اليهود.

المكان إذن بونيس ايرس، والزمان عام ٢٠٠٣، والموضوع الأجيال الثلاثة من اليهود ذوي الأصول الأوروبية في الأرجنتين: جيل الأجداد، وجيل الآباء، وجيل الأبناء. والمضمون وجهة نظر الجيل الثالث من خلال الشخصية الرئيسية اربيل (دانييل هيندلر)، فهو متحرر من ذكريات أجداده المريرة وارتباطهما بالماضي، بل ومتحرر من كونه يهودياً، ولا يعتبر ديانته مصدراً لشعوره بأن له وضعاً خاصاً بين البشر، فهو إنسان وأرجنتيني ويهودي ولا يشعر بأن يهوديته مصدراً للفخر أو العار. وهو لا يقبل منطق جيل الآباء (أبوه وأمه) ولا يفهم كيف يتركه والده في المهد رضيعاً ويذهب للحرب في إسرائيل. وتلك هي «الأحضان المفتقدة» عنوان الفيلم.

يجري أرييل في الشوارع طوال الفيلم: يريد أن ينطلق، وكأنه مختنق. في المشهد الأول يعرف بنفسه في مونولوج على شريط الصوت وهو يسير متجهاً نحو محل والدته: أنا أرييل ماكاروف. أمي سونيا (ادريانا ازيمبرج) تبيع الملابس الداخلية للنساء في سوق تجاري حافل بأجناس مختلفة من الايطاليين إلى الكوريين وكل يبيع ما يعرفه بلغته، وأبي الياس (جورجي دي أليا) غائب في إسرائيل، وأخي الأكبر جوزيف (سيرجو بوريس) يتاجر في أشياء كثيرة، وهذه فتاتي ريتا (سيلفينا بوسكو) التي تعمل في المحل المجاور لمحل سونيا ولا أعرف إن كانت ابنته صاحب المحل أم عشيقته.

وبعد هذا الاستهلال الذي يضعنا في قلب الدراما مباشرة ينقسم الفيلم إلى قسمين: في القسم الأول نتابع أرييل وهو يسعى لاستخراج جواز سفر بولندي بحكم أصوله البولونية «مثل ارون الذي أصبح فرنسياً وبيدرو الذي أصبح اسبانياً» كما يقول على شريط الصوت. فهو مثل كثير من الشباب

يحلم بجواز سفر أوروبي، وعندما يذهب لجدته ليحصل على وثائق قديمة تساعده في طلب الجواز البولندي يندهش لقولها «كل الأوروبيين يريدون قتل كل اليهود»، وعندما تقول له أمه إنه في أوروبا سيكون بالقرب من إسرائيل يندهش أكثر، ويقول لها بل أريد الذهاب إلى أوروبا لأدرس الفن، فهو يهوى الرسم.

وفي سفارة بولندا يسأله الموظف المسؤول هل أنت إسرائيلي، فيرد عليه بل أرجنتيني يهودي، والإسرائيلي مواطن دولة إسرائيل. وندرك من حوار أرييل مع والدته سونيا أن والده يتصل من إسرائيل تيلفونياً كل شهر، وعندما تسأله لماذا لا يذهب إليه في الكيبوتز يرد وماذا أفعل هناك .وهل أحلب الأبقار معه. كيف يتركني منذ مولدي من اجل أفكار يراها «مثالية».. ويبدأ القسم الثاني من الفيلم مع إعلان الأم عن عودة الأب، وتصل الدراما إلى ذروتها بلا مبالاة أرييل، ورفضه لوالده. يقول لجدته أريد أن أتحدث معه، ولكني لا أريد أن أراه «ويسخر من» عودة البطل «الذي فقد ذراعه في الحرب، ويقول له لقد أنقذت كل يهود العالم ما عدا واحداً هو أنا» ويصمت الأب طويلاً، ولا يكاد ينطق بعد عودته.

نعود إلى المشهد الأول وأرييل في الشارع وتبدو الدائرة وقد أغلقت، ولكن الفنان السينمائي يستجمع كل طاقات الأمل، وتكون النهاية الأب يقترب من ابنه في الشارع، ويلف ذراعه حول كتفيه، وبعد تردد يمد الابن ذراعه بدوره حول كتفي الأب.

حسب «الأيديولوجية» الصهيونية، ونضع الكلمة بين قوسين عن عمد لأنها ليست «أيديولوجية» بالمعنى الاصطلاحي، وإنما خليط متنافر من

الأفكار والأساطير والخرافات، كانت نهاية مثل هذا الفيلم أن يذهب الابن إلى إسرائيل لأنها دولة «كل» اليهود في العالم، ولكننا هنا نرى الأب وهو يعود إلى الأرجنتين لأنها بلده، والابن يريد جواز سفر بولندياً حتى يذهب إلى أوروبا لدراسة الفن.

ولا ينفصل السيناريو البارع عن أسلوب الإخراج بالطبع، وإنما يلتحمان في وحدة عضوية تامة. وقد أتبع دانييل بورمان في إخراج الفيلم أسلوباً واقعياً يستوعب بعمق أساليب الحداثة وما بعد الحداثة من جرنياواي إلى لارس فون ترير والدوجما الدانمركية. واستهدف الأسلوب ألا يتحول الفيلم إلى تراجيديا من تراجيديات «البحث عن الجذور»، وإنما فيلم إنساني يجمع بين التراجيدي والكوميدي إلى حد الفارس في مشاهد ارييل وريتا، وفي المشاهد التي يرى فيها ارييل والدته سونيا تبكي لأن صاحب المحل المجاور أوزفالدو باعه، فيشك في أن هناك علاقة بينهما بل ويشك في ان اوزفالدو هو والده الحقيقي، ولكنها تؤكد له أن إلياس والده، وأنه الذي اشترى المحل من اوزفالدو، وفي مشاهد سونيا وصديقها ماركوس الذي يجده معها في المنزل.

تتابع الكاميرا أرييل منذ المشهد الأول في حركة حرة (كاميرا محمولة على الكتف) تتناسب مع وجوده في الشارع سائراً أو راكضاً، ويتخلق الإيقاع من التناقض بين هذه الحركة الصاخبة، وبين التوقف عن حركة الكاميرا في المشاهد الداخلية. وتقطع الأحداث لافتات مكتوبة (أبيض على أسود) تنبه العقل وتحول دون الاندماج وتؤكد الطابع الساخر مثل اللافتة الأولى بعد الاستهلال: أن تكون بولندياً، أو اللافتة الخامسة:

إتمام الصفقة، وفيها نرى حاخام ونس يعلن أنه ذاهب إلى ميامي في الولايات المتحدة حيث اليهود أكثر والأموال أكثر.

ويستخدم بورمان الفيلم داخل الفيلم مرتين: الأولى فيديو حفل طهارة اريل وهو رضيع، والذي يستعيده اريل رغم رداءة الصوت والصورة ليتأمل والده الذي تركه طوال عمره، ومن المعروف أن حفل طهارة الذكور من التقاليد اليهودية المتوارثة، والمرة الثانية مشاهد من فيلم ميلودرامي لصوفيا لورين ومارشيليو ماستروياني يثير بكاء الأم سونيا كلما شاهدته. كما يستخدم الألوان النقية من دون خلط التي تعكس قوة الحياة في أفراحها وأحزانها على طريقة ألمودوفار.

ويحفل الفيلم بالعديد من «المشاهد الكبرى» أو «الماستر سين» في المصطلح السينمائي، ولكل منها أسلوب مختلف من حيث العلاقة بين الصوت والصورة، ومتكامل مع أسلوب الفيلم ككل في نفس الوقت. المشهد الأول في المسرح اليهودي الذي يدخله اريل ويرى فيه على الخشبة تجسيداً باللقطات القصيرة لرقصة يهودية قديمة، ولا تدري إن كانت على المسرح فعلاً أم في خياله.

والمشهد الثاني صامت تماماً، ويتم فيه تقطيع لقطات طويلة عندما يرى اريل والده لأول مرة في الشارع أثناء إقامة سوق مفتوح مثل أسواق الجمعة، وتقتصر اللقطات على تبادل النظرات بين الأب وابنه، ثم بين الابن وأخيه يسأله بعينيه هل هذا أبونا ويرد الأخ بإيحاءة نعم هو، والمشهد الثالث عندما يتهرب اريل من الحديث عن والده مع والدته قبل أن يلتقي به لأول مرة. وبالطبع يقوم الحوار الدرامي المتقن بالدور الرئيسي في هذا المشهد إلى

جانب الإلقاء المعبر. كما أن مشهد الجدة وهي تغني في البيت الكبير الذي تقيم فيه وحدها يعتبر من المشاهد الكبرى، وتأتي الأغنية عندما يصرح لها اريبل أنه يريد أن يسمع من والده ولكن لا يريد ان يراه فتشعر بالفرحة لعودة الأب والأسى لموقف الابن.

وكان قرار لجنة تحكيم مهرجان برلين بمنح جائزة أحسن ممثل إلى دانييل هيندلر عن دوره في هذا الفيلم قراراً صائباً إلى أبعد الحدود، وهو ممثل من أورجواي ولد في العاصمة مونتيفيديو عام ١٩٧٦ ودرس التمثيل ومثل على المسرح لأول مرة وهو في العشرين عام ١٩٩٦، ومثل في السينما لأول مرة في فيلم بورمان الثاني «في انتظار المسيح» عام ٢٠٠٠، كما مثل في فيلمه الثالث «كل المديرين يذهبون إلى الجنة». وقد فاز هيندلر بالعديد من الجوائز المسرحية والسينمائية في أورجواي والأرجنتين في سنوات قليلة لما يتمتع به من مقدرة فنية عالية، وجاء فوزه في مهرجان برلين عن فيلمه الثالث مع بورمان إعلاناً عن مولد نجم كبير، كما جاء فوز بورمان إعلاناً عن مولد مخرج كبير.

فتاة بمليون دولار

فاز الفيلم الأمريكي «فتاة بمليون دولار» إخراج كلينت استوود بجوائز أوسكار أحسن فيلم وأحسن إخراج وأحسن ممثلة (هيلاري سوانك للمرة الثانية بعد فوزها عام ٢٠٠٠ عن «الأولاد لا يبكون» إخراج كيمبرلي برايس) وأحسن ممثل في دور مساعد (مورجان فريمان)، واستطاع استوود بهذا الفوز أن يكون نجم الأوسكار مرة ثانية بعد أن فاز بأوسكار أحسن فيلم وأحسن مخرج عن «غير المتسامح» عام ١٩٩٢.

بدأ استوود حياته الفنية ممثلاً عام ١٩٥٥ في فيلم «انتقام الرب» إخراج جان ارنولد، وبدأ الإخراج عام ١٩٧١ مع فيلم «اللعب الغامض» ولم ينقطع عن التمثيل، وإنما مثل في أغلب أفلامه كمخرج.

وخلال نصف قرن من الزمان مثل ٥٥ فيلماً وأخرج ٢٧ فيلماً أحدثها «فتاة بمليون دولار»، ومن أهمها إلى جانب فيلم أوسكار ١٩٩٢ «جسور مقاطعة ماديسون» ١٩٩٥، و «ميستيك ريفر» ٢٠٠٣.

في فيلمه الجديد يصل استوود إلى ذروة جديدة في مسيرته الفنية الطويلة المتنوعة والثرية، ويقدم نموذجاً فذاً للفيلم الشخصي حيث يعبر عن رؤيته للحياة بعد أن بلغ الخامسة والسبعين من عمره. والفيلم متعدد القراءات

من ناحية أخرى من القراءة الأولية لقصة صعود وسقوط ملاكمة، إلى القراءة الميتافيزيقة لرحلة الوجود الإنساني على الأرض.

كتب بول هاجيس سيناريو الفيلم عن قصة قصيرة للكاتب ف. إكس تولي من مجموعة قصص صدرت عام ٢٠٠٠، ولم يكتفِ استوود بإخراج الفيلم وإنما قام بتمثيل أحد الدورين الرئيسيين كما قام بتأليف لموسيقاه. ولكن الفيلم ليس شخصياً بالإخراج والتمثيل وتأليف الموسيقى، وإنما بتعبيره عن رؤية صانعه وتأملاته في الحياة والموت والوجود بعد أن بلغ من العمر ما بلغه، وأصبح كما قال شابلن في أواخر أيامه مثل محكوم عليه بالاعدام ينتظر تنفيذ الحكم.

القراءة الأولية للفيلم عن مدرب الملاكمة المخضرم فرانك (كلينت استوود) الذي يمتلك نادياً للتدريب في لوس أنجلوس في الزمن الحاضر (زمن إنتاج وعرض الفيلم عام ٢٠٠٤)، والذي رفض دائماً تدريب امرأة، وذات يوم تأتيه ماجي (هيلاري سوانك) للتدريب فتقنعه بشخصيتها القوية وكرمها الإنساني الواضح وإصرارها الشديد، ويساعد صديقه القديم الملاكم المعتزل الذي يدير النادي ويعيش فيه سكراب (مورجان فريمان) على إقناعه بتدريبها. تنجح ماجي، وفي مباراة فاصلة تقترب من الانتصار على غريمتها، ولكن هذه تخرج عن قواعد اللعبة وتلكمها في إحدى الاستراحات لكمة تطيح بها وتحطم عمودها الفقري فتصاب بالشلل.

يتحول الفيلم في ثلثه الأخير تحولاً تاماً حيث تعالج ماجي في المستشفى، ولكن من دون أمل في الشفاء، وتتدهور حالتها، ويبتر الأطباء إحدى ساقيها، وتحاول الانتحار أكثر من مرة، وتطلب من فرانك أن ينزع

أجهزة التنفس الاصطناعي لتموت، وبعد تردد يقوم فرانك بنزع الأجهزة فتموت، ويختفي، ويبقى سكراب في النادي وحده.

القصة تروي على شريط الصوت بواسطة سكراب منذ البداية في رسالة إلى ابنة فرانك التي لا نراها أبداً، والتي يكتب لها رسائل عديدة طوال الفيلم، ولكنها كلها ترد إلى المرسل من دون أن تفتح، ويحتفظ فرانك برسائله المغلقة إلى ابنته في صندوق خاص، وهذه الابنة التي تبدو مثل المستحيل هي كل ما نعرفه عن ماضي فرانك، والذي لا يقل غموضاً عن مستقبله عندما يختفي في النهاية. إننا لا نعلم من أين جاء وإلى أين سيذهب. إنه وحيد تماماً ولكنه لا يكف عن التدريب، ولا يكف عن البحث عن بطل جديد، كما لايكف عن المعرفة وتعلم المزيد، إذ نراه يتعلم اللغة الجالية من كتاب يتضمن قصائد للشاعر ييتس مترجمة إلى تلك اللغة. ويعبر إختيار أشعار ييتس هنا عن جذور فرانك الايرلندية وتمسكه بها.

تدور أغلب الأحداث في النادي الذي تتوسطه حلبة الملاكمة، وفي حلبات الملاكمة حيث تلعب ماجي، وتبدو الحلبة تعبيراً عن حياة الإنسان وكأنه يقضي سنوات عمره في ملاكمة مستمرة، وهذا هو حال ماجي التي بلغت الثلاثين ولا ندري شيئاً عن ماضيها الخاص بدورها، وإن كنا نعرف أنها من أسرة فقيرة (والدها في السجن وأمها تخدع السلطات لتحصل على الضمان الاجتماعي)، وإنها تعمل نادلة في مطعم وتأكل من بقايا الطعام. ومن الواضح ان رغبتها في الملاكمة تحقق لها أمرين: التنفيس عن المعاناة، وتحقيق وجودها بالانتصار في المباريات. والعلاقة بين فرانك وماجي علاقة مركبة، فهي تعوضه عن ابنته بقدر ما يعوضها عن والدها، وهي الشباب

والمستقبل بقدر ما هو الماضي والشيخوخة، وتتطور العلاقة بينهما إلى حب عميق يجعله ينقذها من الحياة بالموت.

في ساحة الملاكمة – الحياة. تبدو العلاقة الأخلاقية الوحيدة هي العلاقة بين فرانك وماجي رغم الأربعين عاماً التي تفصل بينهما، ورغم أنهما لا يلتقيان إلا في تلك الساحة للتدريب ثم في المباريات، وتبدو الخيانة والأنانية وإنكار الجميل السمات الرئيسية لكل البشر حيث يجمع النادي بين السود والبيض ذوي الأصول اللاتينية.

وحتى سكراب الذي فقد عينه في المباراة رقم ١٠٩ قبل أن يعتزل، يسعى لبيع ماجي إلى أحد منافسي فرانك بعد نجاحها، ولكنها ترفض. ومن بين المتدربين في النادي شاب من أصول اسبانية بريء تماماً حتى إنه لا يعرف كيف دخل الثلج في زجاجة مياه غازية، وعندما يتعرض للضرب من ملاكم أسود يتدخل سكراب وينقذه ويلاكم المعتدي ويهزمه، ويعتبرها المباراة رقم ١١٠ والأخيرة.

يخون سكراب صديقه فرانك ويدافع عن البراءة في نفس الوقت، وهذه هي تناقضات الإنسان. بل إن الفيلم يبدأ بملاكم أسود انتهى فرانك لتوه من تدريبه، ولكن ها هو يقول له وداعاً قبل أن يلعب مباراته الكبرى الأولى، وعندما يسأله فرانك هل يثق في أنه أصبح جاهزاً يرد لقد تعلمت منك كل شيء وحفظته جيداً. وفي مشهد من أهم مشاهد الفيلم نرى أسرة ماجي لأول مرة وهي تقدم لوالدتها بيتاً كبيراً جديداً اشترته لها بعد نجاحها وتوفر المال لديها، ولكن الأم ترفض البيت لأنه سيحرمها من الضمان الاجتماعي، وتطلب من ابنتها أموالاً سائلة فترد عليها يمكنك بيع البيت والحصول على ثمنه.

ونحن لا نرى هذه الأسرة مرة ثانية إلا وهي تحاول الحصول على توقيع ماجي وهي عاجزة في المستشفى للحصول على المال في تعبير عنيف عن نظرة استوود إلى الحضيض الذي يمكن أن يتردى فيه البشر.ساحة الملاكمة – الحياة – المسرح تتوازى طوال الفيلم مع ساحة الكنيسة الكاثوليكية التي يذهب إليها فرانك بحثاً عن اليقين، فهو يشك، ويسأل الراهب عرفنا أن الأب هو الله سبحانه وتعالى فماذا عن بقية الثالوث، يرد الراهب يسوع المسيح، يسأله وما الروح القدس، يرد هو الله الواحد. ولا يجد فرانك اليقين أبداً فعندما يتحدث مع الراهب عن طلب ماجي نزع أجهزة التنفس عنها لتموت يحذره من ارتكاب هذه المعصية الكبرى، ومع ذلك يرتكبها فرانك في النهاية واثقاً انه يفعل الخير، بل و يعبر عن حبه لماجي التي تقول كلما مر الوقت انتزعت مني لحظات السعادة التي عشتها. وقبل أن ينزع الأجهزة يقبلها لأول وآخر مرة، ويفسر لها اللقب الذي أطلقه عليها من شعر ييتس باللغة الجالية، ومعناه «يا حبيبتي يا دمي».

وإذا كانت ساحة الملاكمة تتوازى مع ساحة الكنيسة، فإن ساحة المكان الذي تقيم فيه عائلة ماجي هي الواقع المرتبط بساحة الملاكمة، اما غرفة المستشفى فهي ساحة القبر، والتحول في الثلث الأخير من الفيلم هو التحول من الحياة إلى الموت، والساحات الأربع هي ساحات الوجود في رحلة الإنسان.

زهور محطمة

فاز الفيلم الأمريكي «زهور محطمة» إخراج جيم جارموش بالجائزة الكبرى في مهرجان كان ٢٠٠٥. هذا هو أكبر فوز لفنان السينما الكبير، والذي يعد من اكتشافات مهرجان كان. ففي عام ١٩٨٤ فاز بالكاميرا الذهبية لأحسن أول فيلم طويل عن «أغرب من الجنة»، وفي عام ١٩٨٩ فاز بجائزة أحسن إسهام فني عن «القطار الغامض». جيم جارموش من أهم المؤلفين في السينما المعاصرة في أمريكا والعالم على صعيد الرؤية الفنية المتأثرة بوضوح بالسينما الأوروبية، وعلى صعيد ممارسته لفنون سينمائية متعددة، فهو كاتب سيناريو ومنتج ومصور ومهندس صوت وممثل وليس مخرجاً فقط. وقد درس جارموش الذي ولد عام ١٩٥٣ الآداب في جامعة كولومبيا وتخرج ١٩٧٥، والسينما في جامعة نيويورك وتخرج ١٩٧٩. وبعد فيلمين روائيين قصيرين «إجازة عادية» ١٩٨٠، و«أغرب من الجنة» ١٩٨٢ أعاد إخراج الثاني في أول أفلامه الطويلة.

في العشرين سنة الماضية أخرج جارموش ثمانية أفلام روائية طويلة أحدثها «زهور محطمة»، وفيلماً تسجيلياً طويلاً واحداً «عام الحصان» ١٩٩٧. وإلى جانب الأفلام الثلاثة المذكورة أخرج «خضوعاً للقانون»١٩٨٥، و«قهوة وسجائر» ١٩٨٧، و«ليلة على الأرض» ١٩٩١، و«رجل ميت» ١٩٩٥، و«شبح كلب» ١٩٩٩. وفي هذه الأفلام، مثل كل مؤلف أو فنان سينما، صنع عالمه الخاص بأسلوبه الخاص.

أطاح بي جارموش في مهرجان كان ٢٠٠٥ ثلاث مرات الأولى عند ظهور الكادر الأول من فيلمه بإهدائه إياه إلى جان أوستاش، والثانية عندما شاهدت الفيلم، والثالثة عندما فاز بالجائزة الكبرى، وقال في تعليقه بعد استلامها ما يعتبر درساً في الأخلاق والإبداع أو أخلاقيات الإبداع وإبداع الأخلاقيات. قال بتواضع حقيقي وأصيل انه تشرف بالتنافس مع عدد من كبار السينمائيين ومنهم أساتذة له مثل فيندرز الذي فاز بالسعفة الذهبية بينما كان يعرض أول أفلامه في المهرجان عام ١٩٨٤، وعبر عن ما يشبه الخجل وهو يفوز بالجائزة الكبرى في مسابقة فيها أفلام كل هؤلاء الأساتذة.

ونفس الإحساس بمدى أصالة هذا الفنان شعرت به عندما قرأت اسم جان أوستاش قبل بداية الفيلم: «إلى جان أوستاش». إنه بهذا الإهداء يذكر العالم بفنان سينمائي فرنسي كبير لم يعد يذكره أحد، ولا تجد أياً من أفلامه الأربعة على شرائط فيديو أو دي في دي ولا حتى تحفته «الأم والعاهرة» الذي عرض في مسابقة مهرجان كان ١٩٧٣. وهذا الفيلم من الأفلام التي زلزلت كياني عندما شاهدته في تلك الدورة من المهرجان، ومخرجه من المخرجين القلائل الذين طلبت مقابلتهم بعد مشاهدة أفلامهم، وأجريت معهم حوارات مطولة، وقد صدرت هذه المحاورات في كتابي «حوار مع السينما العربية والعالمية». كان الحوار مع أوستاش حميمياً إلى درجة جعلتنا على اتصال بعد ذلك، وكم كانت فجيعتي هائلة عندما توفي منتحراً وهو في الثالثة والأربعين من عمره عام ١٩٨١ في باريس، وان لم يكن انتحاره مفاجئاً تماماً.

يعاني فنان السينما أكثر من أي فنان في أي فن آخر، فالسينما أكثر الفنون ارتباطاً بالجمهور السائد، والفنان السينمائي بقدر تفرده واختلافه بقدر بحثه الشاق عن جمهوره القليل الذي يجده بصعوبة. وبقدر الشقاء في البحث

عن جمهوره وبالتالي إقناع من ينتج بإنتاج فيلم جديد بقدر المرارة والعزلة التي يشعر بها عندما يرفض المساومة.

وقد كانت النتيجة بالنسبة إلى أوستاش صنع أربعة أفلام والانتحار. وربما حتى لا ينتحر جارموش صنع «زهور محطمة» وأهداه إلى اسمه، ففي أفلامه السبعة من ١٩٨٤ إلى ١٩٩٩ اكتفى بجمهور دور السينما الصغيرة الحجم [دور الفن] ولكنه في «زهور محطمة» يقترب لأول مرة من جمهور أكبر، ومن دون أي تنازلات، وذلك عن طريق إسناد الأدوار إلى عدد من «نجوم» السينما من طراز بيل موراي وشارون ستون وجيسكا لانج وتيلدا سوينتون.

يلقي «زهور محطمة» نظرة فاحصة على المجتمع الأمريكي اليوم من خلال فكرة بسيطة يعالجها الكاتب – المخرج بعمق بالغ. مقدمة الفيلم شبه تسجيلية عن حركة البريد الجوي وما يمكن أن يأتي به البريد من أشياء وكأنها تهبط على البشر من السماء وفي المشهد الأول نرى دون [بيل موراي] وحيداً في منزله [بيت مستقل به كل الكماليات على الطريقة الأمريكية] بعد أن تخبره صديقته شيري [جوليديلبي] قرارها بهجره، فهو لا يريد أن يتزوج ولا يريد أن تكون له أسرة. وما جاء به البريد خطاب من دون توقيع ولا عنوان للمرسل تخبره فيه امرأة أن له منها ابناً في العشرين من عمره، وان الابن قرر البحث عن أبيه. ويكاد دون الذي يبدو متقاعداً من عمله، والذي لا نعرف حتى النهاية ماذا كان يعمل، يهمل الخطاب، ولكن جاره الأثيوبي وينستون [جيفري رايت] الذي يعيش مع زوجته وأطفالهما الخمسة من بنات وبنين يقنعه بضرورة البحث عن ابنه.

يضع وينستون خطة للبحث عن طريق العثور على أربع نساء أقام دون علاقات عابرة معهن من عشرين سنة، ويرشده إلى أن يذهب لكل منهن وبيده

باقة من الورد، ويعطيه سي دي لموسيقى من تأليف الأثيوبي [مولاتو أستاتكي مؤلف موسيقى] الفيلم ليسمعه عبر الطرق البرية. ومن الواضح العلاقة بين اسم دون جونستون واسم دون جوان، ولكنه هنا دون جوان أمريكي معاصر، ومن الواضح أيضاً التناقض الكلي بين حياة دون وحياة صديقه وجاره الذي يمثل المحافظة على تقاليد الأسرة الفطرية، وتقاليد الحياة البسيطة حيث باقة الورد أجمل هدية، وبعد هذه المشاهد الأولى التي تضع أمام المتفرج كل مفاتيح الدراما تبدأ رحلة دون عبر أمريكا بالطائرات والأتوبيسات بين الولايات، وبالسيارات على الطرق.

في بداية الرحلة نجد شاباً يتقاطع مع دون بما يوحي انه ابنه، وفي نهايتها، وبعد عودته إلى منزله من دون أن يعثر على ابنه نرى شاباً آخر يتصور دون انه الفتى المنشود، ولكن الفتى يتصور انه رجل مجنون أو شاذ، ولأول مرة في الفيلم يكون المشهد الأخير للبطل الأمريكي والكاميرا تدور حوله دورة كاملة تعبر عن حيرته وضياعه في دوامة لا نهاية لها. فالرحلة ليست فقط بحث الأب عن ابنه، وإنما أيضاً بحث الابن عن أبيه. ولا يحدد جارموش الولايات التي يذهب إليها بطله، ولا المدن ولا البلدان، ويؤكد بذلك أن المكان في الفيلم هو كل أمريكا. ولمزيد من الاقتراب من جمهور أوسع يتم الانتقال بين الفصول – الزيارات بالاختفاء التدريجي والظهور التدريجي، وبعد الزيارة الثانية، ثم الرابعة والأخيرة يلخص جارموش ما سبق بمشهدي مونتاج، وكل الأحداث في الزمن الحاضر.

للوهلة الأولى يبدو الفيلم من «أفلام الطرق»، ولكن جارموش مثل كل فناني السينما يستخدم الأنواع ويتجاوزها. وكما في كل أفلامه يمزج في معالجته الدرامية بين الكوميدي والتراجيدي، أو بالأحرى يقترب من الكوميديا

السوداء أكثر من أي شكل فني آخر. يكشف وينستون الأثيوبي الذي جاء من «العالم الآخر» عن دون الذي ينتمي إلى «العالم الأول» الذي ظل طويلاً يعتبر «العالم الآخر» متخلفاً، وتكشف الشخصيات النسائية الأربع التي يلتقي معها دون عن «العالم الأول» كاملاً. دون ونساؤه خمس شخصيات محبطة رغم الاختلافات في ظروف حياة كل شخصية، والانطباع الرئيسي أنهم جميعاً خارج المصحات بالخطأ.

تعيش لاورا [شارون ستون] مع ابنتها الشابة التي تسمى لوليتا أو تطلق على نفسها هذا الاسم الذي أصبح كودياً بعد رواية نابوكوف، وتحاول مثل أمها إغواء دون. أما دورا [فرانسيس كونروي] فتعيش مع زوجها رجل الأعمال في منزل فاخر من المنازل الجاهزة، وكلاهما يبدو وكأنه تمثال في متحف للشمع. وأما كارمن [جيسكا لانج] فهي طبيبة بيطرية تعالج الحيوانات، وتبدو سكرتيرتها امتداداً لابنة لاورا على نحو ما. وأخيراً هناك بيني [تيلدا سوينتون] التي تعيش وحيدة في منزل من المنازل الفقيرة بالقرب من الغابة. لاورا ترحب بدون، ودورا تدعوه على الغداء، وكارمن تسخر منه، أما بيني فتطرده شر طردة. تقبل كل من لاورا ودورا باقة الورد، وتردها كارمن إليه، وتلقي بها بيني في عرض الطريق، ولكن كلها زهور محطمة.

وإزاء كل التجربة يبدو دون وقد فقد البوصلة التي تقوده إلى المستقبل، ويعيش حاضره من دون أن يعرف ماضيه.

الطفل

يتاح لمهرجان كان أن يكون في ذروة التألق عندما ينتهي عدد من كبار مؤلفي السينما من صنع أفلامهم الجديدة في وقت مناسب للمهرجان، وعندما تنجح إدارة المهرجان في الحصول على هذه الأفلام إلى جانب أفلام مواهب جديدة من مختلف أنحاء العالم. ويتم وضع البرنامج في هذه الحالة على نحو أشبه بالتأليف الموسيقي – الدرامي، فالبرنامج له بداية وذروة ونهاية، وتتوزع أهم الأفلام من البداية إلى النهاية.

من دون إعلان كانت بداية الدورة الـ ٥٨ لسيد مهرجانات السينما الدولية في العالم بداية عراقية بعرض الفيلم الفرنسي «نقطة الصفر» إخراج هينر سالم عن كردستان العراق، والفيلم الياباني «عقاب» إخراج ماساهيرو كوباياتشي عن رهينة يابانية تعود من «الشرق الأوسط». ومن دون إعلان كان هناك يوم عن فلسطين وإسرائيل يعرض عدة أفلام داخل وخارج المسابقة.

والأهم من ذلك أن أغلب أفلام المسابقة كانت حول موضوعين أساسين من الواضح أنهما يشغلان صناع الأفلام الكبار والشباب معاً في مطلع القرن الميلادي الجديد.

الموضوع الأول ما يمكن أن نطلق عليه «يقظة الضمير الغربي تجاه العالم الثالث» أو المسمى بالثالث في أربعة أفلام فرنسية: «المستور»

إخراج ميشيل هانكي الذي فاز بجائزة الإخراج عن فرنسا والجزائر، و«نقطة الصفر» عن الأكراد ونظام صدام في العراق، و«منطقة حرة» إخراج أموس جيتاي عن اليهود والعرب، و«جنازات ميلكوياديس ايسترادا الثلاث» إخراج تومي لي جونز الذي فاز بجائزة أحسن سيناريو وأحسن ممثل لبطله ومخرجه في نفس الوقت عن الولايات المتحدة والمكسيك، والفيلم الأمريكي «تاريخ للعنف» إخراج دافيد كروننبرج عن ميراث العنف في أمريكا، والفيلم الايطالي طالما انك ولدت إخراج ماركو توليو جوردانا عن المتسللين إلى أوروبا عبر المتوسط، والفيلم الدانمركي «ماندرلاي» إخراج لارس فون ترير عن التفرقة العنصرية في أمريكا. ويلاحظ التشابه بين فكرتي «نقطة الصفر» و«جنازات ميلكوياديس ايسترادا الثلاث» (رحلة شخصيتين على طرفي نقيض مع جثة عبر العراق في الأول وعبر المكسيك في الثاني).

أما الموضوع الآخر فهو ما يمكن أن نطلق عليه «نقد التفكك الأسري والحرية الجنسية في الغرب» في الفيلم البلجيكي «الطفل» إخراج جان – بير ولوك داردينى الذي فاز بالسعفة الذهبية، والفيلم الأمريكي «زهور محطمة» إخراج جيم جارموش الذي فاز بالجائزة الكبرى، والفيلم الألماني «لا تأتي وتقرع الباب» إخراج فيم فيندرز وإلى حد ما في الجزء الثالث من تحفة فنان السينما التايواني هو – هيساو هيسين «ثلاثة عصور»، وفيلم كوريا الجنوبية المتواضع «حكاية سينما» إخراج هونج سانجسو. ويلاحظ أيضاً التشابه بين فكرتي «زهور محطمة» و«لا تأتي وتقرع الباب» (الشخصية الرئيسية تبحث عن ابن من علاقة قديمة عابرة).

اللافت في الموضوع الثاني انه يعبر عن تصاعد الفكر المحافظ في مناطق العالم الأكثر قوة وتأثيراً (أمريكا وأوروبا وآسيا) مع تصاعد نفس الفكر في مناطق العالم الأكثر ضعفاً والأقل تأثيراً (الشرق الأوسط والعالم العربي وإفريقيا السوداء)، كما انه يرتبط بالمحافظين الجدد في أمريكا وبابا الفاتيكان الجديد المحافظ حتى بالنسبة لسلفه الراحل. واللافت أيضاً أن يتحول بعض من رموز سينما الحداثة في الربع الأخير من القرن الماضي، والذين طالما عبروا عن رفض القيم الأسرية والقيود الجنسية إلى نقد التفكك الأسري والحرية الجنسية مثل جارموش وفيندرز رغم التباين الكبير بين كروننبرج ذاته صاحب «تصادم» يمجد محاولة بطله المجرم بدء حياة جديدة مع أسرة متماسكة، ويعود إلى قابيل وهابيل عندما قتل الأخ أخاه. وفي هذا الإطار أيضاً يدخل انحياز لجنة التحكيم التي رأسها الحداثي الكبير أمير كوستوريتشا إلى فيلم «الطفل» و«زهور محطمة»، ومنحهما أكبر جائزة والجائزة الكبرى التي تليها مباشرة.

عبرت مسابقة مهرجان كان ٢٠٠٥ بغلبة الموضوعين المذكورين عن ما يشغل العالم بقدر ما عبر عنه صناع الأفلام الذين أكدوا بذلك أن فن السينما ومع بداية مئويته الثانية يعبر عن العصر ربما أكثر من أي فن آخر. وكما لم تكن مصادفة اجتماع هذه الأفلام في المهرجان، لم تكن مصادفة أن يسلم السعفة الذهبية للأخوين داردينى الممثل الأمريكي مورجان فريمان والممثلة الأمريكية هيلاري سوانك اللذين فازا بالأوسكار في فبراير ٢٠٠٥، فاختيارهما لتسليم أكبر جوائز السينما الدولية، والتي تعادل الأوسكار، يعكس الرغبة المتزايدة في التقارب بين أمريكا وأوروبا (أو بين الولايات المتحدة

الأمريكية والولايات المتحدة الأوروبية كما كان يريدها تشرشل عندما استخدم هذا التعبير عام ١٩٤٦).

وكما كانت حرب العراق، وحرب فلسطين حاضرتين في دورة ٢٠٠٤ من خلال فوز الفيلم الأمريكي التسجيلي «فهرنهيت ١١،٩» بالسعفة الذهبية، وتصريح المخرجة الإسرائيلية التي فازت بالكاميرا الذهبية في تأييد السلام بين اليهود والعرب، كانت حرب العراق حاضرة في حفل ختام دورة ٢٠٠٥ من خلال إهداء الأخوين درادريني الجائزة إلى الصحفية الفرنسية فلورانس أوبينا الرهينة في العراق منذ ٥ يناير ومرافقها العراقي حسين حانون، وكانت حرب فلسطين حاضرة في الحفل بدورها عندما صرحت الممثلة الإسرائيلية هانا لازلو بعد تسلمها جائزة أحسن ممثلة عن دورها في «منطقة حرة» بأنها تؤيد السلام بين العرب واليهود وتتمنى مواصلة الحوار والتفاوض بدلاً من استمرار العنف المتبادل.

كانت هناك ثمانية أفلام من الـ ٢١ فيلماً التي عرضت في المسابقة جديرة بالفوز بالسعفة الذهبية، ومنها «الطفل» الفيلم الروائي السادس للأخويين داردريني اللذين أخرجا أكثر من ٦٠ فيلماً تسجيلياً من ١٩٧٥ إلى ١٩٨٥، أخرجا أفلامهما الستة الروائية الطويلة من ١٩٨٦، وعرض مهرجان كان أفلامهما الثلاثة الأخيرة «روزيتا» عام ١٩٩٩ الذي فاز بالسعفة الذهبية وجائزة أحسن ممثلة (إيملي دوكون)، و«الابن» عام ٢٠٠٢ الذي فاز بجائزة أحسن ممثل (أوليفر جورميه) ثم «الطفل» الذي حقق لهما دخول نادي الفائزين بالسعفة مرتين مع كوبولا وأوجست وإيمامورا وكوستوريتشا.

من السهل القول بأن «الطفل» وأفلام داردينى عموماً من نوع «الدوكيو دراما» بحكم أفلامهما التسجيلية الكثيرة التي صنعاها في عشر سنوات، ومن السهل أيضاً القول بأنهما ينتميان إلى «سينما الحقيقية»، فهما يتجاوزان التصنيف، ويصلان إلى أسلوب خاص وشخصي ومركب ينتمي إلى «السينما الخالصة» حيث التعبير بمفردات لغة السينما دون غيرها من لغات الفنون الأخرى. إنه أسلوب واقعي من دون أدنى شك، يوحي بأن ما تراه على الشاشة حقيقي، ولكن ليس بقصد «الإيهام بالواقع»، وإنما بقصد التفكير فيه، فالفكرة ميلودرامية (أب يبيع ابنه) ولكن المعالجة عقلية وباردة تؤكد ان الميلودراما شكل وليست محتوى. أسلوب لا يحرك العواطف وإنما يراقب، لا يصدر أحكاماً، وإنما يعرض أحوالاً بمونتاج حاذق وكاميرا حرة محمولة تتحرك دائماً.

يبدو الفيلم من عنوانه وموضوعه عن الطفل جيمي الذي تحمله أمه سونيا وتتحدث عن أبيه برونو في الشوارع من أول لقطة، ولكنه درامياً عن ثلاثة أطفال: برونو (جيرمي رينر) في العشرين من عمره، وسونيا (ديبورا فرنسوا) في الثامنة عشرة وجيمي الذي ولد من عشرة أيام ولا نرى وجهه أبداً طوال الفيلم، وإنما نسمع فقط صراخه، ونصغي لمعنى صمته. إنهم ثلاثة أطفال في شوارع مدينة سيرينج الصناعية في شرق بلجيكا في الزمن الحاضر (زمن إنتاج الفيلم وعرضه).

برونو يعيش اللحظة الراهنة من دون أن يفكر في اللحظة التالية، وليس في المستقبل، وهو يفعل أي شيء بما في ذلك استخدام تلاميذ المدارس الابتدائية للسرقة، ويبيع كل شيء بما في ذلك ابنه الذي ولد لتوه،

كأنه إنسان آلي يتحرك بأزرار خفية. وللوهلة الأولى يبدو برونو أقرب إلى الوحش، ولكن أسلوب الإخراج على العكس تماماً يجعله جلاداً وضحية في نفس الوقت، فهو وبنفس الوقت، فهو وبنفس البساطة التي يبيع فيها ابنه لإحدى عصابات الاتجار بالأطفال يسترده من العصابة عندما تنهار سونيا فور علمها بما حدث، وتقاطعه وترفض الحوار معه ولا حتى بكلمة واحدة. إنه وبمنتهى الصدق في حدود وعيه وثقافته يرى انه لا توجد مشكلة في الأمر، ويقول لها يمكننا إنجاب غيره. ويوضح الفيلم «حالة» برونو في مشهد واحد عندما يذهب إلى بيت أمه، فنكتشف أن له أماً حتى تكذب على الشرطة إذا سألت عنه، وعلى باب بيت الأم، ومن دون أن تدعوه للدخول يخبرها أنه أصبح أباً فيكون ردها تعال يوم السبت الساعة الثالثة بعد الظهر حتى أشاهد ابنك.

وعلى النقيض من برونو، ورغم انها تعيش نفس ظروفه ما بين شقتها الصغيرة التي وجدته يؤجرها لغرباء، وبين مأوى المدينة العام لمن ليس لهم مأوى، نرى سونيا وعلى نحو فطري تدافع عن طفلها وتحاول أن تجعل من برونو أباً ومسؤولاً ولو في الحد الأدنى. ويعبر موقفها الصارم إزاءه عندما ترفض الحوار معه عن رفضها المطلق لسلوكه، وهو الرفض الذي يدفعه إلى أن يعترف للشرطة بجرائمه مدركاً أنه سوف يحكم عليه بالسجن، وبالفعل يسجن. وهنا فقط تستأنف سونيا الحوار معه عندما تزوره في السجن، وينتهي الفيلم وكلاهما يبكي بين ذراعي الآخر داخل السجن.

اننا لا نعرف طوال الفيلم هل برونو وسونيا متزوجان أم لا. ولكننا نرى برونو يسجل الطفل باسمه. ولا يناقش الفيلم مسألة الزواج من عدمه،

وإنما التفكك الأسري من العلاقة بين برونو وأمه، إلى العلاقة بينه وبين سونيا من ناحية، وابنه جيمي من ناحية أخرى.

ورغم أن الفيلم يراقب ويعرض ولا يصدر أحكاماً إلا أنه في النهاية يدين التفكك الأسري عبر تعاسة أطفاله الثلاثة، ويجعل برونو يكفر عن خطاياه بالاعتراف وهو من أصول مسيحية، والقبول بالسجن حتى يتطهر، بل إن بكاء بطليه في اللقطة الأخيرة ندم واضح على ما فات وإعلان واضح عن الرغبة ببدء حياة جديدة.

«الطفل» تحفة فنية متكاملة، ومن البديهي أن السعفة الذهبية للمخرجين اللذين أبدعا قصيدة واقعية في ساعة و٣٥ دقيقة لا يمكن ان تحذف منها ثانية، ولا تشعر بالحاجة إلى حذف ثانية، ولكنها أيضاً للمصور آلان ماركوين، وللمثل جيرمي رينر والممثلة ديبورا فرانسوا، ولكل العاملين خلف وأمام الكاميرا.

تكملة مصرية

شاهدت في مركز «سيداج» الفرنسي للأبحاث بالقاهرة الفيلم الفرنسي التسجيلي الطويل «تكملة مصرية» إخراج كلود جرونسبان (٥٢ دقيقة – ٢٠٠٥)، والذي عرض خارج المسابقة في مهرجان الإسماعيلية الدولي التاسع للأفلام التسجيلية والقصيرة.

للوهلة الأولى يبدو الفيلم بسيطاً، عن فتاة فرنسية (هي المخرجة) تبحث عن جذور والدها المصري في القاهرة والإسكندرية، ولكنه فيلم عن السياسيين المصريين الذين اعتقلوا في سجون عبد الناصر في الخمسينيات والستينيات من القرن الميلادي الماضي، والذين قضوا سنوات طويلة من شبابهم في معتقل الواحات، ولم ينتج عنهم ولا فيلم تسجيلي واحد.

الفتاة الفرنسية (راوية على شريط الصوت، وتسأل من وراء الكاميرا، وتظهر في لقطات قليلة سريعة) والدها مصري شيوعي يهودي اعتقل، وعندما خرج من المعتقل عاش في فرنسا منذ عام ١٩٦١. وها هي بعد أكثر من ٤٠ سنة تأتي إلى مصر لتصور الأماكن التي عاش فيها، والشارع الذي قبض عليه فيه (كورنيش الإسكندرية)، وتلتقي مع رفاقه في الحزب والمعتقل، والذين يتحدثون عن ذكرياتهم معه، ويحللون موقفهم السياسي، ويعبرون عن تجاربهم في الحياة.

تتقاطع هذه الذكريات والشهادات المصورة بالألوان (كاميرا فيديو رقمية) مع لقطات وثائقية من تاريخ مصر الناصرية، ولكن من دون أي إدعاء بأن الفيلم «يؤرخ لفترة»، ومن دون أي أحكام إيدلوجية أو أخلاقية. إنه ليس تأريخاً وإنما وثيقة للتاريخ عن الذين يساهمون في صنع التاريخ، ولكن من وراء الستار، بعيداً عن التاريخ الرسمي. صحيح أنهم لم يحققوا أحلامهم التي دفعوا الثمن غالياً لتحقيقها، ولكن كان لهم شرف الحلم، والكفاح من أجله.

يبدأ الفيلم بالفتاة تقول إن والدها يتحدث في كل شيء ماعدا ماضيه السياسي في مصر، وطوال الفيلم لا يتحدث الأب رغم أنه موضوع كل من يتحدثون، بل ولا يظهر إلا في المشهد الأول حيث نراه يصنع الملوخية في مطبخ شقته بباريس وفي المشهد الأخير وهو يسقي الزرع في شرفة الشقة، وفي المشهدين يظل صامتاً من دون أن ينطق كلمة واحدة.

يتحول الفيلم إلى وثيقة للتاريخ لتنوع شخصياته من الشيوعيين المصريين، فمنهم اليهودي والمسيحي والمسلم، ومنهم المثقف والعامل والتاجر، ومنهم الفقير والثري والمتوسط. ومن شخصيات الفيلم أيضاً محمد مهدي عاكف مرشد الإخوان المسلمين الحالي، فقد جمعت معتقلات مصر السياسية بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ بين الشيوعيين والإخوان، وأغلب تيارات اليسار واليمين والوسط.

هناك مشاهد كثيرة في الفيلم لا تنسى، ومنها مشهد الكاتب الروائي الكبير يوسف حتاته وهو يذهب مع المخرجة إلى الواحات، ويتحرك وحيداً في لقطات عامة وسط الصحراء حيث كان المعتقل الذي قضى فيه بعض من سنوات شبابه. إن عدم وجود لقطات مكبرة لوجه حتاته في هذا المشهد تمنح المتفرج حرية تخيل وجهه، وما يعتمل داخله في هذه اللحظات عن هذه التجربة.

وتعبر المخرجة عن دهشتها من دفاع بعض الشيوعيين عن عبد الناصر رغم أنهم اعتقلوا في عهده، ولكنها لا تعلق على أي نحو. من العامل البسيط الذي يقول إنه لولا التأمين الصحي الذي حققه عبد الناصر للعمال لما تمكن من علاج مرضه في شيخوخته، إلى مؤرخ الحركة الشيوعية رفعت السعيد الذي يقول إنه مع عبد الناصر في كل شيء ما عدا موقفه ضد الديموقراطية، وقراره بحل كل الأحزاب.

ولا غرابة في ذلك، فالشيوعي مثل الناصري من حيث إيمان كل منهما بالحكم من خلال حزب واحد، ويشتركان في ذلك مع الإخوان المسلمين والثورة الإسلامية في إيران، ولهذا يمكن تحالف الشيوعي مع الناصري مع الإسلامي. ولكن الغريب أن يتحدث كل منهم عن الديموقراطية، إلا إذا كان المقصود بالديموقراطية أسلوب للوصول إلى الحكم، وعندها يكون القرار الأول إلغاء كل الأحزاب الأخرى باسم الديموقراطية كما فعل هتلر في ألمانيا عام ١٩٣٣. هكذا يفكر كل من يحتكر الحقيقة، ولهذا فتعريف الديمقراطية عدم احتكار الحقيقة.

وفي الحوار الذي دار بعد العرض في «سيداج» قال أستاذ التاريخ الدكتور عاصم الدسوقي إن الفيلم تحقيق صحفي، وإن شخصياته غير مؤثرة في صنع التاريخ، وإن مسألة الاعتقالات لا يقف عندها التاريخ، وحتى أمريكا التي ترفع لواء الديموقراطية تفعل ما تفعله في جوانتانامو. وهناك فروق بين الفيلم والتحقيق تجعل «تكملة مصرية» فيلماً، فضلاً عن أن التحقيق لا يقل أهمية عن الفيلم. وكما يعرف الأستاذ هناك تاريخ يصنعه القادة والزعماء، وهو التاريخ الرسمي، ولكن هذا لا يعني أنه التاريخ الوحيد ولا أن الزعماء والقادة هم وحدهم الذين يصنعون التاريخ.

ولست أدري ما هو هذا التاريخ الذي لا يتوقف عند الاعتقالات السياسية، وكأن علينا اعتبارها من الأمور العادية طالما تتكرر، فالاعتقال السياسي يظل من أكبر الجرائم ضد الإنسانية، ولو كان هناك معتقلون في كل دول الدنيا. ومعسكر جوانتانامو من صفحات العار في تاريخ أمريكا لا يمحوها تحرير أفغانستان من نظام طالبان أو تحرير العراق من نظام صدام حسين.

واكتملت ليلة عرض «تكملة مصرية» في سيداج باللقاء بين الأب الصامت الذي جاء خصيصاً من باريس، ورفاقه القدامى في مصر في مشهد رائع ومؤثر. وفي ختام السهرة طلب منه أن ينطق ولو بعبارة واحدة، فقال «لو عاد الزمن سوف أفعل نفس ما فعلته مرة أخرى».

أنشودة جاك وروز

يعتبر الفيلم الأمريكي «أنشودة جاك وروز» إخراج ريبيكا ميللر من اكتشافات مهرجان مراكش السينمائي الدولي الخامس. عرض الفيلم لأول مرة في مهرجان ساندانس في يناير ٢٠٠٥، والذي تختار منه مهرجانات أوروبا الكبرى والصغرى، واختاره مهرجان مراكش في نوفمبر للعرض في مسابقته حيث فاز بجائزة أحسن ممثل لمؤدى الدور الأول الممثل الفنان والنجم العالمي الكبير دانييل داي – لويس. إنه فيلم من تحف السينما في العالم لعام ٢٠٠٥.

«أنشودة جاك وروز» الفيلم الروائي الطويل الثالث لمخرجته ابنة الكاتب العظيم آرثر ميللر، وهي رسامة وممثلة وكاتبة سيناريو ومخرجة مسرح وسينما بدأت الإخراج للسينما بفيلم «فلورنس» الروائي القصير ١٩٩١، وكان فيلمها الطويل الأول «أنجيلا» ١٩٩٦، والثاني «إيقاع شخصي» ٢٠٠٢ الذي صورته فيديو ديجيتال، وفاز بجائزة لجنة التحكيم في ساندانس ذلك العام، عن ثلاث قصص قصيرة لوالدها.

في فيلمها الثالث تجرب التصوير بكاميرا ١٦ملم مع مصورة كل أفلامها ألين كيوارس، ومع المونتيرة سابين هوفمان التي قامت بمونتاج «إيقاع شخصي» أيضاً. ولأول مرة يمثل زوجها دانييل داي – لويس في أحد

أفلامها، ولا شك أنه كان في ذهنها وهي تكتب سيناريو الفيلم الذي يعبر عن رؤية شاملة للحياة والموت.

نحن في الماضي، ولكن من عشرين سنة فقط عام ١٩٨٦، في منطقة محمية طبيعية على الشاطئ الشرقي للولايات المتحدة. من منظر كبير جداً لنحلة داخل الزهرة تتحرك الكاميرا إلى أعلى، إلى السماء، في لقطة طويلة. الطبيعة بكر، وروز بكر في السادسة عشرة من عمرها مع جاك في بيتهما الصغير وسط الطبيعة التي لم تخدش بعد. الرجل إسكتلندي من لهجته، وكل هذا نراه مع العناوين، وبعد نهايتها نراه يتحرك نحو عمال يبنون بيتاً جاهزاً، ويشهر بندقيته ويطلق النار عليهم بقصد إيقافهم عن عملهم، ثم يعود مرة أخرى إلى بيته.

كل مفاتيح الدراما في هذه المقدمة مع العناوين وبعدها. من هو جاك ومن هي روز. يتكشف لنا ماضيه وحاضره عبر الفيلم ببراعة درامية وسينمائية. جاء جاك (دانييل داي – لويس) من أوروبا عام ١٩٦٧، واشترى البيت وانجب روز (كاميلا بيللي)، ولكن أمها رحلت ولم تبلغ الفتاة الخامسة من عمرها، و«قد تعود»، وأصبح مواطناً أمريكياً ١٩٧٢. الفيلم كله يدور في الزمن الحاضر (١٩٨٦) ما عدا مشهداً سينمائياً مصوراً بكاميرا هواة للثلاثة (الأب والأم وروز الطفلة عام ١٩٧١) وهو المشهد الوحيد الذي نرى فيه الأم.

منع جاك ابنته روز من مواصلة الدراسة وهي في الحادية عشرة، وعزلها عن الدنيا بمنع التليفزيون من بيته. ومنذ بداية الفيلم جاك مريض ومهدد بالموت في أية لحظة، ويخشى على روز بعد وفاته، فيقرر دعوة صديقته كاتلين (كاترين كينز) للإقامة معه هي وولديها المراهقين تاديوس

(بول دانو) ورودني (رياب ماكدونالد). مع المقدمة نبدو وكأننا في بداية الخلق (رجل وامرأة والطبيعة) ومع ظهور كاتلين ووالديها تبدو وكأنها حواء وقابيل وهابيل.

تتحرك الدراما بوضوح بين مستوى أول واقعي، ومستوى آخر ما بعد الواقع، وخاصة مع بدء دور الأفعى التي تقوم بدور يستمر حتى النهاية، وللتناقض الكامل بين تاديوس ورودني، وكلاهما من أب مختلف. ترى روز والدها يمارس الجنس مع كاتلين، فتقرر الانتقام بأن تعرض على رودني الطيب الذي يهوى العمل في حلاقة الشعر أن يفض بكارتها، ولكن رودني، وببساطة آسرة يخبرها أن تاديوس هو من يصلح لهذه المهمة، تعلق بأنها لا تحبه، يرد ولا أنا، ويعرض عليها قص شعرها، وتوافق انتقاماً من والدها أيضاً، فعندما تفقد شعرها تتحول من حيث المظهر الخارجي إلى صبي.

تحمل روز البندقية وتقتحم غرفة نوم والدها وهو مع كاتلين وتطلق النار تجاههما من دون أن تصيب أي منهما. تفزع كاتلين، وتواجه جاك «أنت ربيتها لكي تحبك وحدك، ونحن نعرف بعضنا من أربعة شهور ولم تخبرها». تفكر روز في جراي (جاسون لي) تاجر الزهور في المدينة، ولكنه يعاملها مثل والد. تأتي فتاة لاهية من أصدقاء رودني وتاديوس تدعي أنها حامل من رودني، ثم نكتشف أنها تضع وسادة صغيرة على بطنها، وترى روز الفتاة تمارس الجنس مع تاديوس، فتتخذ قرارها بأن يكون هو من يفض بكارتها. وهنا يبدأ دور الأفعى. تعرف روز من تاديوس أنه كان يعمل صياداً للأفاعي، فترشده إلى مكان أفعى في الغابة، وتضعها في صندوق تحت فراشها، وعندما يقوم بفض بكارتها تخرج الأفعى من الصندوق نتيجة اهتزاز الفراش، وتتحرك داخل البيت، ويبدأ دورها.

تربط روز الملاءة البيضاء وعليها بقعة الدم على خيط في طريق والدها الذي يدرك على الفور ما حدث لها، ويلقي بتاديوس من النافذة بقصد قتله، وتقول كاتلين لروز «أنت بريئة، والأبرياء خطرون.» يطلب جاك من كاتلين أن ترحل ووليديها، فتطلب في المقابل ١٥ ألف دولار، ويضطر إلى بيع المنزل لرجل الأعمال مارتي (بيو بريدجز) الذي يبني البيوت الجاهزة، ولا يرى أي منطق عقلي في المحافظة على الطبيعة.

ولكن الفيلم يصل إلى ذروته مع انفراد جاك وروز ببعضهما بعضاً كما كانا في البداية. ويتجسد معنى البراءة الخطرة في حديث كاتلين عندما تقول روز لوالدها في إحدى اللحظات الحميمة «كل الحكاية إنك خائف»، بمعنى أنه يريد معاشرتها، ولكنه خائف. وفي مشهد مونتاج سريع لقطاته لا تتجاوز مدة عرضها ثواني معدودة يوحي الفيلم بأن هناك شيئاً ما حدث بين الأب وابنته، ويتأكد ذلك عندما يتضرع إلى الله قائلاً. «سامحني يا الله».

يستسلم جاك لمارتي وشعاره «كل شيء للبيع»، ويدفع لكاتلين ما تريده، ويترك ابنته من دون بيت ولا مال، ويموت على فراشه والأفعى تتحرك داخل البيت. ولا تدفن روز والدها، وإنما تحرق الجثمان والبيت كله. وفي المشهد الأخير نرى روز تعمل عند جراي بائع الزهور – في نهاية قد تبدو ميلودرامية، ولكن المواقف الميلودرامية ليست لذاتها هنا، وإنما للتعبير عن رؤية الفنانة المبدعة للحياة والموت، والأصول الخفية للإنسان ذلك المجهول، ودعوة للتأمل العميق باستنفاد أقصى وسائل التحايل في سينما محافظة مثل السينما الأمريكية السائدة.

طريق أحمر

لم يكن من الغريب أن يفوز الفيلم البريطاني «طريق أحمر» إخراج أندريه أرنولد بجائزة لجنة التحكيم في مهرجان كان ٢٠٠٦، فقد كان من المتوقع أن يذكر على مسرح الختام، وكانت أمامه فرصتان للفوز، إما بإحدى جوائز المهرجان التي تقررها لجنة تحكيم مسابقة الأفلام الطويلة، أو جائزة الكاميرا الذهبية للفيلم الطويل الأول التي تقررها لجنة تحكيم خاصة بعد مشاهدة الأفلام الطويلة الأولى في كل برامج المهرجان (البرنامج الرسمي والبرنامجين الموازيين)، وكان الفيلم الطويل الأول الوحيد في المسابقة. ومن ناحية أخرى فالفيلم هو الأول في تجربة جديدة غير مسبوقة من تجارب فنان السينما الدانمركي العالمي لارس فون ترير في سينما ما بعد الحداثة.

أندريه أرنولد مخرجة بريطانية ولدت عام ١٩٦١، وأخرجت ثلاثة أفلام روائية قصيرة: «لبن» ١٩٩٨، و«كلب» ٢٠٠١، و«الحشرة اللادغة» ٢٠٠٣ الذي حقق نجاحاً دولياً كبيراً وفاز بأوسكار أحسن فيلم روائي قصير، واعتبره بعض كبار نقاد السينما في بريطانيا يفتح آفاقاً جديدة للواقعية الشعرية. فيلم «طريق أحمر» الأول من ثلاثة أفلام يشترك في إنتاجها لارس فون ترير لثلاثة مخرجين تحت عنوان «أدفانس بارتي» (الفيلمان الآخران

«المؤسسة القديمة» إخراج داني مايكل نورجارد، و«حراريات» إخراج سكوت موراج). وتقوم الثلاثية على أساس شخصيات درامية من ابتكار لوني شيرفينج وأندريس توماس جينسن في الأفلام الثلاثة، وبنفس طاقم التمثيل، ولكن في ثلاثة أماكن مختلفة.

ومن قواعد تجربة فون ترير الجديدة للأفلام الثلاثة أن يتم التصوير في ٦ أسابيع بكاميرات الفيديو، وبتكاليف قليلة، ومن دون موسيقى، وأن يتحول الفيلم إلى سينما ٣٥ ملم بعد إتمامه. والواضح من الفيلم الأول من الأفلام الثلاثة أنها تجربة أخرى مبتكرة وغير مسبوقة من تجارب فون ترير في سعيه الدائم إلى صنع جماليات كاميرا الفيديو، ومواجهة ابتذال الأفلام الاستهلاكية في استخدام الثورة التكنولوجية في مجال الإبداع بالصوت والصورة، وهو السعي الذي تجلى في حركة «دوجما» التي دعا إليها الفنان منذ نحو عقدين، وامتد تأثيرها إلى بلاد كثيرة من العالم.

كتبت أندريه أرنولد سيناريو «طريق أحمر» بدعم من معمل ساندانس للسيناريو في مؤسسة روبرت ردفورد المعروفة في أمريكا، ويقصد بعنوان الفيلم اسم شارع في مدينة جلاسجو في أسكتلنده به مجموعة من المباني السكنية العملاقة التي تتصف بالقبح المعماري. ويبدأ الفيلم بداية مرعبة حيث نرى الشخصية الرئيسة جاكي، وتقوم بدورها كاتي ديكي في أول أدوارها السينمائية، تمارس عملها كضابطة أمن تراقب سكان الطريق الأحمر من خلال كاميرات فيديو في غرفة من بين غرف متجاورة تراقب كل شارع من شوارع المدينة. إنها تجلس على مقعد وأمامها شاشات متعددة مثل شاشات غرف المراقبة في ستديوهات التلفزيون، ولكن ليس لإخراج عمل درامي،

وإنما لمراقبة الناس في حياتهم اليومية العادية. وتستطيع جاكي أن تدخل بعدسة الزوم التي تقرب الأشياء على أي صورة لترى التفاصيل مكبرة، وتكاد تقتحم البيوت عبر النوافذ، وكل الصور مسجلة على مدار ٢٤ ساعة في اليوم، وكل التسجيلات محفوظة في أرشيف.

الفكرة سينمائية خالصة، أي يستحيل التعبير عنها بغير لغة السينما. إنها تذكرنا بتحفة هيتشكوك «عبر النافذة» عام ١٩٥٤، وتحفة أنتونيوني «تكبير الصورة» عام ١٩٦٧. ففي «عبر النافذة» يتسلى صحفي كسرت ساقه ووضعت في الجبس بالتطلع إلى نوافذ الجيران مستخدماً نظارة مكبرة وهو عاجز عن الحركة على مقعده، فيكتشف جريمة، وفي «تكبير الصورة» يكتشف مصور فوتوغرافي جريمة أيضاً وهو يكبر إحدى الصور في المعمل، ولكن في «طريق أحمر» مراقبة الناس عمل رسمي، ولا يؤدي إلى اكتشاف جريمة وإنما إلى ارتكاب جريمة.

«طريق أحمر» يجسد عالم الروائي البريطاني جورج أورويل (١٩٠٣–١٩٥٠) الخيالي الذي عبر فيه عن قهر النظم الشمولية للفرد، ولكن في واقع اليوم من دون خيال. ومن بين الأفكار اللامعة التي عبرت عن هذا الموضوع فكرة الأذن الكبيرة التي تسمع كل ما يدور في المدينة ولكن الأذن الكبيرة هنا كاميرات الفيديو التي ترى وتسجل في بداية القرن الواحد والعشرين الميلادي، وليس في الخيال. ولهذا نقول أن بداية الفيلم مرعبة، بل ويستمر الرعب منها حتى النهاية. إن عمل جاكي يعبر بقوة عن الثورة التكنولوجية التي دمرت خصوصية الفرد، وإذا كان نوبل قد اعتذر بجوائزه عن اختراع الديناميت بعد أن شهد استخدام الإنسان له، فمن يعتذر عن استخدام الثورة التكنولوجية.

بقدر ما تتوغل جاكي في حياة الآخرين، بقدر ما تتوغل صانعة الفيلم في شخصية جاكي، وذلك من خلال أسلوب يقوم على اللقطة الكبيرة، والكبيرة جداً، والمونتاج الحاد من دون الاعتماد على حركة الكاميرا، ومع إلغاء الموسيقى التي لا تسمع إلا من الواقع الدرامي، وجمود وجه جاكي الذي لا نلمح عليه ولو شبح ابتسامة طوال الفيلم. لقد أدت طبيعة عملها إلى جانب مأساتها الخاصة التي ندركها عبر تطور الأحداث إلى فقدانها خصوصيتها بدورها، وتحولها إلى وحش آدمي يستخدم طبيعة عمله لحسابه الشخصي.

يبدو ذلك أول ما يبدو من ممارستها العنيفة الباردة للجنس مع زميلها المتزوج في سيارته في العراء، ثم اعتبارها الجنس نوعاً من الانتقام بعد ذلك. ترى جاكي الكثير في الشوارع، ومن النوافذ، ونرى معها الحياة الكئيبة للطبقة الوسطى الفقيرة، وطبقة العمال في جلاسجو، والذين يتحدثون بلهجتهم الإنجليزية المنقطعة الصلة عملياً بالإنجليزية حتى إن الفيلم عرض في مهرجان كان مع ترجمة إنجليزية. يلفت نظر جاكي بصفة خاصة الشباب مثل ستيف (مارتن كومبستون)، وأبريل (نتالي بروس) من سكان إحدى عمارات الطريق الأحمر. وفجأة ترى رجلاً لم تكن تتصور أنها سوف تراه مرة أخرى وهو كلايد (توني كيوران) الذي خرج من السجن بعد أن حكم عليه بعشر سنوات، وأفرج عنه قبل نهاية المدة لحسن سلوكه، وندرك أن كلايد تسبب في موت زوج جاكي وطفلهما إثر حادث سيارة.

يبدأ بين جاكي وكلايد صراع خاص عبر الشاشات من جانبها، ثم في الواقع. لقد لاحظت علاقاته الجنسية الوحشية الباردة، والتي لا تختلف عن

علاقتها مع زميلها، وقررت أن تنتقم منه عبر الجنس، وتدعي أنه اغتصبها حتى يعود إلى السجن. تحكم جاكي المؤامرة، ولكنها تشعر بالذنب، فتتنازل عن الدعوى القضائية. ويبدو من خلال السياق تأثير زيارتها لحميها ألفريد (أندو أرمور) الشيخ المتصالح مع نفسه ومع الحياة على قرارها. وتنتزع صانعة الفيلم بهذا القرار الأمل فيما تبقى من فطرة الإنسان رغم العالم الوحشي الذي يعيشه في الواقع، ويفجر الوحش داخله.

«طريق أحمر» يعلن مولد فنانة سينمائية ذات أسلوب متميز، ونظرة عميقة. إنه بداية قوية، ولكنه يظل بداية تشي بعالم فني خاص قد يتبلور في أفلام أندريه أرنولد القادمة.

التمساح

شهد مهرجان كان ٢٠٠٦ السينمائي الدولي أكبر مهرجانات فرنسا الثقافية، وأكبر مهرجان دولي للسينما في العالم، عرض الفيلم الإيطالي «التمساح» إخراج ناني موريتي في مسابقة الأفلام الطويلة، وفي نفس يوم عرض الفيلم في المهرجان بدأ عرضه في فرنسا على ٢٠٠ شاشة، وهو ما يحدث للعديد من أفلام المهرجان والمهرجانات الكبرى (برلين في فبراير وكان في مايو وفينسيا في سبتمبر) حيث إن أحد أهدافها الترويج للأفلام «الفنية» في الأسواق .

«التمساح» رابع فيلم من إخراج موريتي يعرض في مسابقة مهرجان كان بعد «إيشي بومبو» ١٩٧٨، و«يومياتي الخاصة» ١٩٩٣ الذي فاز بجائزة الإخراج، و«أبريل» ١٩٩٨، وفيلمه السابق «غرفة الابن» ٢٠٠١ الذي فاز بالسعفة الذهبية أكبر جوائز المهرجان، وعاشر فيلم يخرجه الممثل وكاتب السيناريو والمخرج في ٣٠ سنة منذ ١٩٧٦.

يعتبر موريتي من أعلام السينما المعاصرة في إيطاليا والعالم، ومن كبار مؤلفي السينما، وصناع سينما ما بعد الحداثة، ليس لأنه يمثل ويكتب ويخرج أفلامه فقط، وإنما لأنه يجعل من كل فيلم تعبيراً عن اللحظة التي يعيشها، وعن علاقته بالمجتمع في نفس الوقت. فهو متأمل لذاته في عصره،

وشاهد على عصره من خلال ذاته. وفي يوم ما قال فيلليني إن أفلام كل مخرج هي على نحو ما سيرة حياته، ولكن موريتي يحقق هذا في أفلامه فعلياً. وبالطبع لا ترجع قيمة سينما موريتي إلى هذه الحقيقة، وإنما إلى عمق تأمله لذاته ونظرته إلى عصره وأسلوبه في التعبير عنها.

ويختلف «التمساح» الذي كتب موريتي قصته، وكتب السيناريو مع فرانشسكو بيكولو وفيدريكا بونتر مولي عن أفلامه السابقة من حيث أنه أول أفلامه السياسية. لقد كان دائماً يعبر عن وجهة نظره في السياسات الإيطالية الداخلية والخارجية، ولكنه هنا يقدم ولأول مرة فيلماً سياسياً بالمفهوم الذي استقر للسينما السياسية باعتبارها السينما التي تتناول أحداثاً على صلة مباشرة بزمن إنتاجها. فالفيلم عن رئيس الوزراء الإيطالي بيرلوسكوني، وتم إنتاجه وقت توليه المنصب، بل إنه أول فيلم في السينما الإيطالية عن رئيس وزراء أثناء ولايته. وقد بدأ عرضه في إيطاليا على ٣٨٠ شاشة يوم ٢٤ مارس قبل أسبوعين من الانتخابات في ٩ أبريل التي خسرها بيرلوسكوني بنسبة ضئيلة للغاية، وحقق أعلى إيرادات لفيلم من إخراج موريتي (٨ مليون دولار أمريكي)، وفاز بجائزة أحسن فيلم في المهرجان القومي للسينما الإيطالية.

الفيلم ضد بيرلوسكوني الذي يمثل اليمين الإيطالي بينما يعبر موريتي عن اليسار غير الشيوعي وإن لم يكن معادياً للحزب الشيوعي الإيطالي الذي كان في وقت ما أقوى حزب شيوعي في أوروبا، ويعتبر فوز بيرلوسكوني لأول مرة عام ١٩٩٦ هزيمة قاسية لليسار بكل درجاته، وإعلاناً عن دخول إيطاليا النظام العالمي الجديد الذي تقوده أمريكا. ولا يمكن القول بأن «التمساح» تسبب في هزيمة بيرلوسكوني، ولكنه كان دخولاً صريحاً في

المعركة الانتخابية ضده. إنه فيلم سياسي، نعم، ولكن على طريقة موريتي، وليس على طريقة رواد السينما السياسية الإيطالية الكبار في السبعينيات من القرن الميلادي الماضي (روزي وبيتري وبونتيكورفو ودامياني ومونتالدو وغيرهم). فالفيلم عن موريتي وليس عن بيرلوسكوني فقط، وعن السينما وليس عن السياسة فقط، وهو كوميديا عن واقع ودراما عن أسرة، إنه توجه مختلف في سينما موريتي، ولكنه استمرار لهذه السينما.

يبدأ التمساح بمشهد من فيلم إيطالي تجاري يسخر من الشيوعيين، وندرك ذلك عندما تتراجع الكاميرا، ونعرف أنه مشهد من فيلم معروض فيديو على شاشة تلفزيون يشاهده المنتج برونو بونومو (سيلفيو أورلاندو)، وأن الفيلم من الأفلام التي أنتجها منذ سنوات من تمثيل زوجته باولا (مارجريت بوي). وليس في الفيلم أي سخرية من بونومو رغم أنه من منتجي الأفلام السائدة التي لا يخرجها موريتي، فهو يقدمه كمحب للسينما بدوره، ولكن بشكل مختلف، بل إن الفيلم على نحو ما تحية إلى السينما التي لا تعترف بسينما المؤلف أو السينما السياسية، وتحية خاصة إلى أداء الممثل سيلفيو أورلاندو الذي يؤدي دور المنتج بأسلوبه في التمثيل الذي اشتهر به في أفلامه.

بونومو يعاني من أزمة مزدوجة على الصعيد الشخصي مع زوجته وولديهما الصبيين، وعلى الصعيد العملي لأنه لا يجد التمويل لمشروعه الجديد «عودة كريستوفر كولومبس» عن رحلة عودة مكتشف الأمريكتين إلى أوروبا. وفجأة تقدم إليه امرأة شابة هي تريزا (ياسمين ترينكا) سيناريو فيلمها الأول كمخرجة بعنوان «التمساح» ليقوم بإنتاجه، ويبدأ في قراءة السيناريو،

ويجسد موريتي المشاهد التي يقرؤها بونومو، فنرى رجلاً يشبه بيرلوسكوني (إليو دي كابيتاني) يفتح السقف الصناعي في مكتبه فتسقط منه حقيبة ممتلئة بملايين الأوراق النقدية، وفي مشهد آخر والشرطة تسأله عن مصدر الأموال.

لم يكن بونومو قد أتم قراءة السيناريو حين طلبت منه زوجته الانفصال، فترك البيت، وأصبح ينام في مخزن نسخ الأفلام الملحق بمكتبه. ويلتقي بونومو مع تيريزا وبينما هي في سيارته تقول له إن الفيلم عن بيرلوسكوني فيصاب بالهلع، ويصدم سيارة أخرى، ويقول لها هذا فيلم سياسي، وأنا أكره هذه الأفلام من ٣٠ سنة. وبالتدريج تتمكن تيريزا من إقناعه بإنتاج الفيلم، ويبدو له إنتاج المشروع من ناحية أخرى، وكأنه تعويض له عن انفصاله عن زوجته باولا، وخاصة بعد أن يراها مع شخص آخر، فينفعل ويفقد صوابه، ويسألها «ماذا فعلت لك». وأصبح من المهم أن يختار بونومو الذي سيقوم بدور بيرلوسكوني، فيعرض الأمر على النجم ماركو بيلوتشي (ميشيل بلاسيدو)، ولكنه يتهرب، ثم يعرضه على ناني موريتي فيتساءل «وما الجديد الذي يمكن أن يضيفه الفيلم: كل الناس تعرف كل شيء عن بيرلوسكوني». وأثناء كل ذلك نرى بيرلوسكوني الحقيقي على شاشة التلفزيون في لقطات من الأرشيف لأشهر تصريحاته وأكثرها إثارة للجدل والسخرية من تبسيطه للأمور.

هناك أربعة خطوط درامية: حياة بونومو الخاصة، وتجسيد سيناريو تيريزا في خياله وهو يقرؤه، وبيرلوسكوني على شاشة التلفزيون، ومحاولة إنتاج سيناريو تيريزا. وينتهي الفيلم بموافقة موريتي على أن يقوم بدور بيرلوسكوني، ويرى بونومو أن مشروعه عن كولومبس بدأ ينفذ بالفعل

بواسطة منتج آخر، فيزيد هذا من إصراره على إنتاج مشروع تيريزا، وتبدأ تيريزا التصوير بتشجيع من بونومو وموريتي معاً: هيا، فليبدأ تصوير اللقطة الأولى: أكشن ما نراه إذن ليس فيلم «التمساح»، وإنما قبل أن يبدأ التصوير، وهي فكرة جديدة ولامعة، وما نراه سخرية من بيرلوسكوني وإدانة للأوضاع السياسية التي جعلته يحتفظ بثلاث محطات تلفزيونية من ممتلكاته كرجل أعمال حتى بعد أن يصل إلى أعلى سلطة تنفيذية في البلاد، ولكنه ليس تحليلاً سياسياً للفترة التي حكم فيها إيطاليا. ويتجلى أسلوب موريتي من جديد حيث يمتزج الخيال (قراءة السيناريو) بالواقع (حياة المنتج ومحاولة إنتاج الفيلم) ويمتزج الروائي (الخطوط الدرامية الثلاثة المذكورة) مع التسجيلي (بيرلوسكوني في التلفزيون) وهو الأسلوب الذي تجاوز به الحداثة إلى ما بعد الحداثة.

فهرس

الطبعة الأولى / ٢٠٠٧

عدد الطبع ٢٠٠٠ نسخة

يعبّر سمير فريد في هذا الكتاب عن وجهة نظره في تطور السينما في العالم في ٢٥ سنة من ١٩٨٠ إلى ٢٠٠٥ من خلال ٣٥ فصلاً تتناول أفلاماً من اليابان والصين وجورجيا وكمبوديا والهند واوزبكستان إلى السنغال ومالي وبوركينا فاسو، ومن الارجنتين إلى فرنسا وبريطانيا واسبانيا والسويد ويوغسلافيا والمجر وايطاليا والبرتغال وبلجيكا، ومن إيران وتركيا إلى كندا والولايات المتحدة الامريكية.

وفي الكتاب دراسات مقارنة بين ثلاثة أفلام عن جويا، وأفلام الاكتشاف الاوروبي لامريكا، ودراسات خاصة عن هوزاريك وبارادجانوف ومدير التصوير المخرج الميندروس، وعن أفلام طويلة وقصيرة، روائية وتسجيلية. ويتناول الناقد في كتابه الجديد (الكتاب الـ ٥٠ منذ ١٩٦٦) العلاقة بين السينما والفنون الاخرى، وخاصة الاوبرا. كما يتناول قضايا سياسية ملحة من انفتاح الصين إلى ١١ سبتمبر والحرب الامريكية على العراق.




Bibliotheca Alexandrina
0641437



٢٠٠٧

سعر النسخة داخل القطر ١٠٠ ل.س — في الأقطار العربية مايعادل ٢٠٠ ل.س